3 1151 01492 1229
THE EISENHOWER LIBRARY

MORAVIA
9.8.123

Study F.8

NEWTON HALL,
CAMBRIDGE.

PC 5005
.A65 M5
2d set

LIBRARY
OF THE
JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

PRESENTED BY

Lady Walston

Archäologisches institut des Deutschen reichs. Römische gewerbe

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXVIII. 1913.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XXVIII. 1913.

ROM
LOESCHER & Co.
(W. REGENBERG)
1913

PC 5005
.A65M5
22. ot

GIFT OF LADY WALSTON.

INHALT.

	Seite
J. D. Beazley, Further note on the master of the Villa Giulia Calyx-Krater	125
S. Brassloff, Zu den Katakombeninschriften von Monteverde	122—124
R. Delbrueck, Porträts byzantinischer Kaiserinnen (Taf. IX-XVIII)	310—352
H. Dessau, Iscrizioni ostiensi falsamente credute inedite	192—194
Fr. Drexel, Ein Rauchfaß aus Aegypten (Tafel II)	183—191
Chr. Ebert, Bovillae	126—127
H. Graeven, Heidnische Diptychen (Tafel III—VIII)	198—304
E. Katterfeld, Ein römisches Haus auf dem Pincio	92—112
G. Kazarow, Die erste Pales-Inschrift	195—197
A. Maviglia, Gli attributi dei sostegni nella statuaria antica	1— 91
G. Pansa, Di una cista fittile per ardere profumi con soprastante figura del „morio“ ovvero schiavo deforme	305—309
R. Paribeni, Ancora dei bronzi trovati presso Ponte Sisto	113—121
L. v. Schloezer, Die Roße von San Marco (Tafel I)	129—182
Druckfehler	353
Ernennungen	128. 353
Register	354—358
Sitzungen	128. 353

SITZUNGEN.

28 Februar 1913. De Nunzio, Le iscrizioni del Lucus Furrinae sul Gianicolo.
28. März 1913 Bieber, Die Reliefs von der Skene des Dionysostheaters in Athen.
18. April 1913. Delbrueck, Der Sarkophag von Melfi.

ERNENNUNGEN.

Zu ordentlichen Mitgliedern wurden ernannt die Herren Löhr in Wien, Philippson in Bonn, Poppelreuter in Köln, Walter in Athen, Wilberg in Athen und Zingerle in Wien, zu korrespondierenden Mitgliedern Fräulein Bieber in Rom und die Herren Bölte in Frankfurt, Eitrem in Christiania, Frickenhaus in Strassburg. Hock in Würzburg, Th. Hofmann in Elberfeld, Knorr in Stuttgart, Koch in Rom, Nachmanson in Upsala, Sprater in Speyer, Sundwall in Helsingfors und Viollier in Zürich.

DRUCKFEHLER.

Seite	18	Zeile	18	ist	statt	214,1	zu	lesen	215,1
„	34	„	19	„	„	529,2	„	„	516,8
„	40	„	4	„	„	247,7	„	„	245,7
„	67	„	26	„	„	242,5	„	„	42,4
„	76	„	20	„	„	288,1	„	„	228,1
Tafel I u. II		„	1	„	„	XXIX	„	„	XXVIII.

GLI ATTRIBUTI DEI SOSTEGNI NELLA STATUARIA ANTICA

Un gran numero di statue giunte sino a noi sono state riconosciute repliche marmoree di originali eseguiti in bronzo. La sostituzione del materiale, per tanto, non potè avvenire senza aver provveduto alle mutate esigenze statiche; traducendo in marmo, lo scultore fu costretto a rafforzare le parti sporgenti dalla massa del corpo e quelle gravate da un peso superiore alla resistenza loro: di qui i puntelli per le braccia e il sostegno piantato sul plinto per la gamba stante delle figure nude o di quelle in cui il panneggiamento, invece d'offrire una solida base alla figura, veniva ad aumentarne lo squilibrio.

A rinforzo delle gambe i copisti usarono comunemente un tronco d'albero più o meno rifinito; ma spesso non si limitarono a soddisfare alle esigenze statiche, ed al tronco d'albero unirono attributi varî o lo sostituirono addirittura con un accessorio che da solo equivalesse il tronco ed i suoi attributi.

Tali aggiunte sono dunque opera di copisti. È chiaro, quindi, che appena una controversia su un soggetto statuario ne avesse dato motivo, il dubbio sul valore degli attributi dei sostegni, nella interpretazione della statua, dovesse sorgere. Sôrto il dubbio, la opportunità d'un lavoro che, offrendo in una vista generale le varie statue con sostegno-attributo, mettesse in grado di definire la questione, apparve evidente. Da tale opportunità appunto dipende la presente trattazione [1].

[1] Loewy, *Oesterr. Jahresh.*, 1907, pag. 329; cf. ib. 1905, pag. 271.

Un accenno al modo con cui essa fu condotta è necessario, onde ne risulti l'utilità:

Dato lo scopo speciale del lavoro (accertare, cioè, se gli attributi dei sostegni sono o no appropriati ai soggetti), le identificazioni delle statue sono state rigorosamente controllate in base ai caratteri e agli attributi delle figure. Perchè la conclusione non venisse turbata, ho messo in evidenza quei casi in cui le identificazioni correnti mi risultarono fondate unicamente sugli attributi del sostegno; dubbî destinati ad attenuarsi, ed anche a sparire, in altre trattazioni.

Nella raccolta delle statue ho seguìto il *Répertoire de la statuaire* del Reinach, di cui cito i disegni; e inoltre, perchè gli elenchi riuscissero meno incompleti possibile, ho eseguito lo spoglio dei varî cataloghi che mi fu dato controllare (1).

I.

Palmizio.

a)

Atleti:

Uno dei primi risultati degli studî sulla statuaria antica fu il riconoscimento di un notevole numero di opere riproducenti giovani in atteggiamenti tali da rivelare la loro stretta relazione con la palestra. E poichè dalla tradizione scritta sappiamo dell'entusiasmo con cui il popolo greco circondava i vincitori delle gare atletiche e, di più, che ad essi si elevavano statue per opera di celebrati scultori, la conclusione a cui si giunse dovette allora presentarsi col carattere della più assoluta certezza: le statue in questione rappresentavano giovani greci vincitori di gare.

(1) S'intende che dai miei elenchi sono esclusi quei sostegni formanti un tutto nel motivo statuario, che sono certamente opera dell'autore stesso; sono esclusi anche quegli accessorî che hanno soltanto l'aspetto di sostegno per il luogo ove sono collocati, ma che, in realtà, sostenendosi la statua da sè, sono veri e proprî attributi.

Le statue di cui mi mancano notizie sui possibili restauri, sono contrassegnate da asterisco.

Ma adesso, dopo il contributo che allo studio della statuaria è stato portato da nuove e più proficue indagini, noi non possiamo, come per l'innanzi, ritenerci sicuri della vecchia identificazione: in alcune statue di supposti atleti mortali sono stati riconosciuti degli dèi.

Il primo passo in questa via credo sia stato mosso dallo Habich (*Jahrbuch d. Inst.*, 1898, pag. 57), che vide un Ermete nel tipo di discobolo, noto specialmente per la replica del Vaticano e della collezione Feversham. In seguito, traccie di ali ai piedi dell'« Enchriomenos » di Dresda fecero ravvisare in esso un altro Ermete (*Archaeologischer Anzeiger*, 1899, pag. 22); infine lo Hauser (*Jahreshefte d. oesterr. Inst.*, 1905, pag. 42) riconobbe nel famoso Diadumeno di Policleto un Apollo.

Noi, di conseguenza, ricordandoci che Luciano (*Pro imaginibus*, 11) ci ha fatto sapere non essere consentito ai vincitori greci farsi erigere statue maggiori del vero, credo che dovremo limitare la ricerca dei mortali nella cerchia delle statue greche non superanti la grandezza naturale, e riconoscere, invece, nelle altre, atleti divini. Quanto ad Ermete è ormai da lungo tempo noto che era rappresentato anche come atleta (Müller-Wieseler, *Denkmäler d. alt. Kunst*); ma che la qualità di atleta spetti anche ad Apollo ci è attestato dalla tradizione letteraria ed è quanto altrove ebbi occasione di rilevare (*Mitteilungen d. Röm. Inst.*, 1912, pag. 37).

Ora non tenterò da parte mia nuove indagini per stabilire in quali delle statue che vanno ancora come atleti mortali sia da riconoscere un dio, perchè penso che un copista avrà molto spesso eseguito riduzioni di originali maggiori del vero e a voler qui stabilire una divisione netta tra divinità e mortali, gli errori sarebbero inevitabili. Preferisco quindi raggruppare le statue sotto la comune qualità di atleta, e ciò è sufficiente agli scopi del presente lavoro, limitandomi a tener conto volta a volta delle identificazioni già proposte di atleti divini.

Le seguenti statue sono state riconosciute atleti per l'azione in cui furono rappresentate o per i caratteri indiscutibili con cui l'autore ha voluto contrassegnarle; azione e caratteri che, quando lo stato di conservazione non permette di riconoscere con evidenza negli esemplari qui elencati, si riconoscono in altre repliche del comune indiscutibile originale:

1. Discobolo. Massimi-Lancellotti. Cl. 527, 1 R.

2. Discobolo. Castel Porziano, M. delle Terme. R. IV.

Seguendo il Bulle (Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 500), ai due citati esemplari del Discobolo di Mirone dovrei aggiungerne un terzo: l'originale del gesso Gherardi (*Jahrbuch*, 1895, pag. 49, fig. 2); ma, come già il Furtwängler e lo Studniczka (*Festschrift für Benndorf*, pag. 164), ritengo sia stato modellato sopra un rimpiccolimento moderno dell'esemplare Massimi.

Il Bulle vede nel palmizio di sostegno la prova per negare la dipendenza del gesso Gherardi dall'esemplare Massimi: egli nota alla base del palmizio del gesso i primi giri di rami tronchi mancanti nel marmo. Per parte mia, proprio in tale particolare credo di aver trovato la conferma all'opinione del Furtwängler e dello Studniczka. Nella fotoincisione del Discobolo Massimi pubblicata dal Collignon (*Histoire de la sculpt.*, I, tav. 2) mi pare di vedere che nel palmizio i rami tronchi inferiori siano restati allo stato di abbozzo. E tale circostanza non può sorprendere: giacchè i punti di riferimento restati al sommo della testa dell'esemplare in questione, non lasciano dubbî sull'incompiutezza del lavoro. Orbene, osservando il gesso Gherardi al Museo dei gessi di Roma, ho potuto chiaramente vedere che i primi rami tronchi alla base del palmizio sono ben diversi dagli altri: mentre in tutto il resto del tronco presentano la sommità smussata e perfino aguzza — indizio, questo, che il copista non sapeva di riprodurre un fusto di palma, inconsapevolezza molto spiegabile in un copista moderno —, in basso le sommità sono rettangolari e presentano una singolarità: due scanalature ai lati del luogo ove dovrebbe trovarsi quella costola sporgente che si trova nella stilizzazione del palmizio. Ora, un indizio di tale natura mi sembra che riveli all'evidenza come il copista moderno abbia ripetuto fedelmente l'esemplare Massimi perfino nella parte abbozzata.

Ermete:

3. Discobolo. Coll. Feversham. Cl. 527, 2 R.

In base ad una moneta di Amastris, lo Habich (*Jahrbuch d. Inst.*, 1898, pag. 57) propose di riconoscere nell'originale della presente statua un Ermete; ma poichè il suo ragionamento pre-

sentava, senza dubbio, dei lati deboli (Michaelis, *Jahrb. d. Inst.*, 1898, pag. 175), si credette per essi di poter abbattere l'intero studio, e della nuova identificazione non tenere nessun conto (Mariani, *Bullettino d. Comm. Arch.*, 1911, pag. 116).

Nella moneta di Amastri l'originale statuario in questione è riprodotto col caduceo nella destra; da ciò lo Habich non si è limitato a dedurre che la statua rappresenti Ermete, ma, senz'altro, che lo stesso attributo sia da immaginare nella mano distrutta o danneggiata degli esemplari marmorei.

Ora, se la prima parte del ragionamento dello Habich non può essere demolita col sostenere che l'autore della moneta — che pure aveva a sua disposizione tante statue di Ermete — fosse proprio andato a copiare un noto tipo di atleta mortale, camuffandolo da dio, mediante la semplice aggiunta di un attributo, d'altra parte è pure vero che niente ci induce ad ammettere nell'originale il caduceo della moneta che è realmente in piena contraddizione con tutto l'insieme del motivo statuario. C'è invece una ragione tanto semplice da addurre: l'autore della moneta, nell'intento di meglio caratterizzare Ermete, ha introdotto il caduceo nella mano vuota del dio discobolo, nè più nè meno di quanto un altro artista ha fatto riproducendo su una gemma un altro Ermete discobolo (Müller-Wieseler, *Denkmäler*, II, 310).

4. Diadumeno. Già Farnese, M. Britannico. Cl. 524, 2 R.
5. Enchriomenos. Villa Mattei. Matz-Duhn, 1108.

Nelle seguenti statue lo stato frammentario loro e delle altre repliche dello stesso originale non permette di rintracciare con sicurezza l'azione da esse rappresentata e avere quindi l'assoluta certezza d'aver innanzi statue di atleti. Tuttavia l'indagine archeologica ha condotto a risultati che raggiungono maggiore o minore probabilità:

6. Atleta incoronantesi? Già Westmacott, M. Britannico. R. II, 546, 9.

La presente statua è priva del braccio destro, ma per mezzo di altre repliche si può stabilirne la posizione: è sollevato di fianco e ripiegato verso la testa: tuttavia la perdita della mano in tutti gli esemplari impedisce di riconoscerne l'azione, ciò che ha dato luogo a varie ipotesi, riassunte dal Gardner (*Journ. of*

hell. st., 1911, pag. 25). Tutte hanno urtato contro qualche difficoltà; due soltanto possono restare in discussione. La proposta del Winnefeld (*Hypnos*, pag. 30), riconoscervi un atleta in atto di incoronarsi, è quella che raccoglie il maggior favore (Collignon, *Histoire de la sculpt.*, I, pag. 499; Furtwängler, *Masterpieces*, pag. 249). L'altra del Philios (*Ephemeris,* 1890, pag. 215), che vi riconobbe un apoxyomenos, sembra meno probabile; tuttavia, nelle presenti condizioni, non può essere scartata.

7. Atleta incoronantesi? Villa Albani.

Petersen, *Röm. Mitth.*, 1893, pag. 102: replica del precedente.

8. Lanciatore di giavellotto. M. Capitolino. Cl. 560, 3 R.

È considerato dal Petersen (*Bull. d. Comm. comun.*, 1899, pag. 189) replica del Diadumeno di Policleto: ma per giungere a tale conclusione, egli esclude il braccio destro che ritiene antico, ma non pertinente, come la testa di Augusto adattata dal restauratore alla statua.

Che tale testa di Augusto sia estranea al corpo, è evidente; ma, quanto al braccio, non so se esistano casi di simili adattamenti riusciti in maniera tanto perfetta da illudere anche degli occhi esercitati (*Nuova descrizione del Museo Capitolino*, pag. 264, 10). Sta, però, il fatto, che un altro esemplare dello stesso tipo ha dato luogo agli stessi dubbî circa l'autenticità dello stesso braccio destro. Intendo parlare del supposto Díadumeno di Madrid che concorda pienamente con la statua in questione, compresa la posizione del braccio destro, e che per il suo felice stato di conservazione permette uno studio accurato.

Non è il caso di rifare nel presente lavoro la strada un po' lunga che mi condusse a ritenere la statua di Madrid un lanciatore di giavellotto (*Bullettino d. Comm. arch.*, 1911, pag. 137), tanto più che l'indagine esce dal campo della statuaria; ripeto soltanto che ritengo la statua capitolina replica dello stesso originale dell'esemplare di Madrid, e quindi anch'essa un lanciatore di giavellotto (1).

(1) Il Reinach (II, 571, 5) riproduce come esistente al Louvre, proveniente dalla Coll. Campana, una statua in tutto simile alla precedente. Poi nello stesso volume (II, 547, 10) riproduce un'altra statua somigliantissima all'esemplare capitolino dal quale differisce soltanto per il sostegno che è un

9. Lottatore. Pal. dei Conservatori. R. II, 541, 2.

C. L. Visconti (*Bullettino d. Comm. comun.*, 1876, pag. 68) vi riconobbe un lottatore in atto di cominciare l'attacco: ed esso avrebbe fatto riscontro alla statua che segue nel presente elenco.

Lo Helbig (*Führer*², 590-91), pur non escludendo che le statue rappresentino due lottatori, ne ritiene indipendenti e cronologicamente separati gli originali, che avrebbero anche potuto rappresentare due corridori.

Credo che sia nel vero lo Helbig respingendo l'ipotesi di una coppia di lottatori, giacchè le due figure appariscono create per la veduta che ci mostra la fotoincisione pubblicata dal Visconti, e non è quindi possibile affrontarle. Ma, quanto alla probabilità che si tratti di due corridori, non mi sembra sostenibile, data la posizione delle gambe, molto adeguata ad un lottatore pronto a spostarsi in qualunque direzione, ma non ad un corridore in cui i due piedi si devono supporre vòlti dalla stessa parte.

10. Lottatore. Pal. dei Conservatori. R. II, 540, 4.

11. Apoxyomenos. Gall. degli Uffizî. Cl. 526, 5 R.

Il Bloch (*Röm. Mitt.*, 1892, pag. 81) pensò ad un atleta che travasa l'olio da un lekythos, retto dalla destra, in un aryballos, retto dalla sinistra, basando la propria ricostruzione su una statuetta del Louvre, dove il braccio destro col lekythos sarebbe esattamente restaurato.

Ma il Furtwängler (*Masterpieces*, pag. 261) nota che, quando anche la statua del Louvre sia realmente nell'azione descritta, ciò non implicherebbe nulla per la statua fiorentina, i due originali essendo simili, ma ben distinti. Alla identificazione del Bloch il Furtwängler può contrapporne un'altra, confortata dalla testimonianza di una gemma incisa: l'atleta ha due strigili nelle mani, ed è in atto di detergersi il polso sinistro.

12. Diadumeno. Roma, Antiquarium. R. II, 547, 7; R. III, 167, 11.

---

tronco comune con panneggiamento; anche questo secondo esemplare apparterrebbe al Museo Capitolino. Ma poichè ciò non corrisponde alla realtà, si tratta probabilmente d'uno scambio, e l'esemplare col panneggiamento sul tronco sarà forse al Louvre, mentre l'altro col palmizio potrebbe essere una ripetizione del disegno riproducente la statua del Museo Capitolino.

Il Petersen (*Bullettino d. Comm. comun.*, 1890, pag. 187) vi riconobbe un Diadumeno del tipo di Vaison col quale coincide anche per la presenza dei due puntelli sugli omeri.

13. Apollo atleta? Gall. degli Uffizî. R. II, 179, 4.

È annoverato tra le repliche del cosiddetto Apollo dall'Omphalos, una delle creazioni discusse della statuaria greca. La copia trovata ad Atene nel teatro di Dioniso contemporaneamente ad un omphalos, creduto il plinto della statua in questione, dette alla interpretazione del soggetto il carattere della più assoluta certezza: si trattava evidentemente di un Apollo. Ma, quando il Waldstein (*Journal of hell. st.*, 1880, pag. 178) ebbe dimostrato l'indipendenza delle due parti, cominciarono le discussioni; lo stesso Waldstein vi riconobbe un atleta, e, date le forme vigorose, un atleta dedito ad esercizî in cui è richiesta molta forza.

Tuttavia, non ostante i buoni argomenti del Waldstein, l'antica identificazione in Apollo non è stata scossa. Si è convenuto di separare l'omphalos dalla statua ateniese: ma in favore della prima identificazione restano sempre il rilievo del Museo Capitolino, citato dal Conze (*Beiträge*, pag. 15); il cratere di Bologna, fatto conoscere dal Winter (*Jahrb. d. Inst.*, 1887, pag. 234), e la statua trovata ad Olimpia (*Olympia, Bildw.*, pag. 224), monumenti in cui Apollo è rappresentato in tipi che hanno stretta analogia colla creazione in parola.

L'ultimo tentativo a favore della identificazione « Atleta » è stato fatto dalla Mac Dowall (*Journal of hell. st.*, 1904, pag. 203). In una testa del Museo Britannico, riproducente lo stesso tipo, si notano due riccioli scendenti ai lati del viso, per cui la Mac Dowald ragiona così: Questa testa è evidentemente un Apollo, ma, se lo scultore ha introdotto la variante dei riccioli, vuol dire che, senza essi, non sarebbe un Apollo; l'originale atleta sarebbe quindi servito di modello per una statua di Apollo.

A me sembra più semplice di ragionare così: il tardo copista, introducendo i riccioli, ha voluto adattare l'antico modello allo ideale artistico del tempo e, insieme, caratterizzare meglio il dio. Analogamente si sarebbe regolato un altro copista riproducendo il tipo di Apollo noto per il cosiddetto Adone Vaticano, che ha i capelli tagliati: nella replica della collezione Lansdowne troviamo infatti l'aggiunta di una corona di lauro.

Tuttavia gli argomenti del Waldstein trovano una via di conciliazione in quanto già proposi (*Röm. Mitt.*, 1912, pag. 37): poichè le fonti letterarie ci attestano che Apollo fu considerato atleta, tutto c'induce a vedere nella presente creazione, come nel Diadumeno di Policleto, un Apollo atleta.

Le seguenti statue sono ritenute atleti, ma la loro identificazione si basa unicamente sul palmizio di sostegno, giacchè il loro stato frammentario ha impedito finora ipotesi probabili rispetto alle parti mancanti. Pertanto tale identificazione, pur non raggiungendo la probabilità, resta nella possibilità.

14. Atleta? Già Valentini, cortile del Pal. della Prefettura a Roma.

Il Petersen (*Bullettino d. Comm. comun.*, 1890, pag. 190) propende a riconoscervi un Diadumeno di Policleto; ma, stante i restauri della testa e delle braccia, comprese le spalle, si limita a ritenere soltanto probabile la propria identificazione.

15. Atleta? Vaticano, Gall. delle Statue. R. II 571, 1.

Lo Amelung (*Sculpturen d. Vatic. Mus., Gall. delle statue*, 392 e 251) mette questo esemplare in quel noto gruppo di statue di cui fa parte l'« Idolino »: è un giovane rappresentato con una patera nella destra, atteggiamento questo che fa escludere al Furtwängler (*Masterpieces*, pag. 279) l'identificazione in atleta. Lo Amelung invece, come già il Kekulé (*Idolino*, pag. 8), non vede in ciò una seria difficoltà, e pensa che la libazione potrebbe essere una conseguenza della vittoria ottenuta: senonchè è indotto anche egli alla stessa esclusione dalla mossa della mano sinistra di una delle statue del gruppo in questione, il bronzo di Parigi, che avrebbe potuto reggere una lancia; sarebbe quindi un eroe.

Ma, in realtà, niente c'induce ad affermare che il bronzo di Parigi avesse proprio la lancia nella sinistra, tanto più che apparisce molto verosimile l'ipotesi del Friederichs (*Kleinere Kunst*, pag. 453) per cui esso, come l'Idolino, avrebbe nella destra la patera, nella sinistra un recipiente da cui mescere; e il giovane non farebbe la libazione, ma vi prenderebbe parte in qualità di assistente. In tal caso credo vi possa ancora ripetere quanto ho già riferito del Kekulé e dello stesso Amelung per non escludere l'identificazione in atleta vincitore.

16. Atleta? Pal. Barberini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1111.

Nell'opera citata la statua è compresa tra i vincitori, ma la identificazione si fonda unicamente sul palmizio di sostegno. Il Furtwängler (*Masterpieces*, pag. 286) non esclude che possa essere una copia del tipo dell'« Idolino ».

17. Atleta? Berlino. Cl. 522, 4 R.

18. Atleta? Coll. Lansdowne. Cl. 521, 7 R (1).

19. Atleta? Pal. della Prefettura, già Valentini, a Roma. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 1107.

20. Atleta? Coll. Pamphili. Cl. 524, 7 R.

21. Atleta? Gall. degli Uffizî. Cl. 520, 6 R.

22. Atleta? M. Nazionale di Napoli. Cl. 563, 3 R.

Non c'è di antico che il tòrso e il palmizio. Il Clarac, (Testo, 2497 A) la considera statua imperiale; manca tuttavia qualsiasi fondamento a tale identificazione, ed essa si trova nella condizione delle precedenti.

23. Atleta? M. Chiaramonti. Cl. 500, 5 R.

Fu restaurata con una testa di Paride o Ganimede, e le furono dati gli attributi del primo (Amelung, *Vatic. Mus.*, M. Chiaramonti 19); ma si trova nella condizione delle precedenti.

*24. Atleta? M. Torlonia. R. II 548, 1.

Auriga circense:

25. Vaticano. Cl. 527, 4 R.

Ermete:

Il caduceo, la borsa, il petaso alato o ali alla testa o ai piedi caratterizzano le seguenti statue o altre indiscutibili repliche dello stesso originale:

26. Vaticano, Belvedere. Cl. 367, 2 R.

27. Ermitage. Catalogo del Kieseritzky, 163.

*28. Ny-Carlsberg. R IV 78, 3.

*29. M. Torlonia. R. II 150, 3.

(1) Dal disegno del Cavaceppi (I, 21), ripetuto dal Claraç, il sostegno non mostra la stilizzazione del palmizio, e potrebbe anche non essere stato inteso come tale dal copista.

30. Gall. degli Uffizî. Cl. 369, 1 R.

*31. Già Farnese. R. II 153, 1.

*32. Già Campana. (?) Ermitage. (?) R. II 156, 6.

Nelle indicazioni bibliografiche fornite dal Reinach per questa statua dev'esserci qualche errore, perchè, secondo esse, come anche secondo altre mie ricerche, non risulterebbe che la statua abbia appartenuto alla collezione Campana, e neppure che essa sia presentemente all'Ermitage.

*33. Astuto, Palermo. R. IV 41, 5.

34. Ermete fanciullo. Pal. dei Conservatori, Sala della « Venere esquilina ».

35. Ermete fanciullo. M. Chiaramonti. R. III 264, 3.

Il Bulle (Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 1444) dà le repliche di questo tipo in cui riconosce un Ermete dalle alette alla testa, conservate in qualche esemplare.

36. Monaco, Gliptoteca. Cl. 507, 8 R.

Fu prima chiamata Nerone, poi Domiziano, ma già il Clarac (Testo 2397) osservava che avrebbe potuto essere un Ermete. Il Furtwängler, difatti *(Beschreibung d. Glypt. zu München,* 300), la ritiene un Ermete. Del resto, il tipo è molto frequente in bronzo e in marmo, ed è chiaramente caratterizzato per Ermete (R. I 367, 4 e 7; 366, 8; R. II 153, 9); ed il Legrand *(Bulletin de corr. hell.*, XVI, pag. 165) lo crede un adattamento greco-romano del Doriforo di Policleto.

37. M. Nazionale di Napoli. Cl. 588, 4 R.

È pubblicato dal Clarac come Lucio Vero, ma la testa è soprammessa e non pertinente (Bernoulli, *Röm. Ikon.*, III, pag. 207). È un Ermete del tipo precedente.

38. Ermete? Pal. Odescalchi a Roma.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw.* 166: Non è possibile di vedere se le gambe e i piedi sono antichi: in questo caso le alette indicherebbero un Ermete; nel caso contrario si potrebbe pensare ad un atleta.

Anubis:

39. M. Gregoriano. Cl. 607, 2 R [1].

[1] Nel Clarac è dato come appartenente al M. Capitolino.

Statue iconiche:

Nelle seguenti statue la testa non è separata dal busto:

40. Augusto. M. Vaticano. Cl. 561, 5 R. (Bernoulli, *Röm. Ik.* II, pag. 31).

41. Augusto? M. Vaticano. Cl. 572, 4 R.

Bern. II, pag. 29: Il movimento della testa è del tipo di Caligola, ma i capelli della fronte e il viso sono piuttosto di Augusto; confrontando con l'Augusto di Prima Porta, restano appena dei dubbî.

42. Druso Seniore? M. Laterano. Cl. 576, 3 R.

Bern. III, pag. 239: Ha molta somiglianza col Germanico di Gabì, ma tuttavia è preferibile l'identificazione in Druso.

43. Druso Juniore? M. Nazionale di Napoli. Cl. 568, 3 R.

Bern. II, pag. 172: È chiamato ora Tiberio, ora Druso Juniore; ma, dalle monete, quest'ultimo sembra preferibile.

44. Germanico. Gabì, Louvre. Cl. 151, 3 R. (Bern. loc. cit. II, pagg. 173 e 237).

45. Claudio. Gabî, Louvre. Cl. 141, 7 R. (Bern., II, pagina 335).

46. Tito. Pal. Rospigliosi a Roma. (Bern. II, pag. 33, 9).

47. Traiano, Utica, Leida. R. II 577, 10 (Jansen, *Belden*, pag. 13).

48. Adriano. Vescovali, Ermitage. (Bern., loc. cit., III, pagina 109).

49. Alessandro Severo. M. Nazionale di Napoli. Cl. 580, 1 R.

Guida Ruesch, 74: Vi è stato riconosciuto Alessandro Severo; le riserve del Bernoulli (II, 3 pag. 88) derivano soltanto dalla presenza del supposto diadema, che sarebbe stato portato, prima di Diocleziano, soltanto da Eliogabalo. Ma il diadema degl'imperatori romani è ben diverso da questo, che non è che una benda; cadono quindi le difficoltà mosse dal Bernoulli.

Nelle seguenti statue la testa separata dal busto è ritenuta pertinente:

50. Augusto? M. Nazionale di Napoli. Cl. 568, 6 R.

Bern., II, pag. 33: Passa a torto per Tiberio; è piuttosto un Augusto giovane.

51. Claudio. Torino. R. II 577, 6; e IV 362, 6. (Bern. II, pag. 335).

52. Lucio Vero. M. Nazionale di Napoli. Cl. 588, 4 R.

Mariani, *Guida* Ruesch, 1028: La lunghezza del collo fece credere che la testa non fosse pertinente; ma il colore del marmo e la medesima corrosione delle parti provano il contrario.

Per alcune delle seguenti statue non è stata affermata la pertinenza della testa, per altre è stato accertato il restauro, le rimanenti sono acefale; ma il motivo speciale di panneggiamento o la corazza fanno sì che con ogni probabilità siano statue iconiche:

53. « Pompeo ». Pal. Spada a Roma. Cl. 559, 2 R.

Bern., I, pag. 113: La testa è rimessa, e non siamo più in grado di sapere se rappresenti ancora la persona per cui fu fatta la statua. Nel caso affermativo, la denominazione tradizionale è un'arbitraria congettura.

54. « Tiberio ». M. Nazionale di Napoli. Cl. 569, 2 R.

Mariani, *Guida* Ruesch, 1000: fu imposta alla statua una testa del tipo di Tiberio.

55. Statua iconica? P. Barberini.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1113: Non si può dire se la testa, che ha una certa somiglianza con Tiberio, sia pertinente.

56. Adriano? Gabî, Louvre. Cl. 133, 6 R.

Bern., III, pag. 109: La testa separata proviene anch'essa da Gabî, ma non è detto se è pertinente.

57. Statua iconica? Dresda. Cl. 586, 3 R.

58. Statua loricata acefala. Olimpia. R. II 578, 2.

59. Statua loricata acefala. Olimpia. R. II 578, 4.

60. Statua loricata acefala. Aspendos. R. II 587, 4.

61. Statua loricata. Pal. Sciarra a Roma.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw.* 1532: Testa moderna.

62. Statua loricata. Pal. Altieri a Roma. R. II 576, 4.

Matz-Duhn, loc. cit., 1345: Testa estranea.

63. Statua loricata. M. Torlonia. R. II 576, 2.

Bern., loc. cit., III 136: Testa moderna.

★64. Statua loricata. Pietroburgo. Cl. 599, 2 R.

★65. Antinoo? — Egiziano. Osborne. R. II 569, 9 (1).

(1) Nel disegno del Clarac non è evidente la stilizzazione del palmizio.

Il Michaelis (*Ancient Marbles in Great Britain*, Osborne 3) non la conosce che per fotografia.

Il Dietrichson (*Antinoos*) non ne parla.

Abbiamo nei seguenti esemplari, tutti privi della testa originaria, un tipo che è stato molto ripetuto per statue iconiche; basta citare, del presente elenco, i numeri 40, 45, 48); senonchè è stato pure usato per altri tipi: Zeus e Genî. Ma le statue iconiche superano di gran lunga, per numero ed importanza, le altre: e per quanto la statua Coke-Leicester (69) sia stata compresa dall'Overbeck (*Kunstmythologie*, Zeus, pag. 141) fra le repliche dello Zeus di questo tipo, tuttavia il presente stato di conservazione non permette di sostenere che essa abbia rappresentato Zeus, e per comprenderla, come le altre, tra le statue iconiche, se manca la certezza, abbiamo però la maggiore probabilità:

66. Statua iconica. Gabî, Louvre. Cl. 163, 5 R.

Bern., II, pag. 172: È stata restaurata con una testa di tipo claudino, proveniente anch'essa da Gabî. Ma un frammento trovato contemporaneamente, e che sembra pertinente, porta questa iscrizione: TI·AVG·. Ora, la testa non può rappresentare Tiberio, come l'iscrizione non può riferirsi a Nerone; evidentemente la testa non è pertinente.

67. Statua iconica? Madrid, M. Reale. Cl. 563, 1 R.

Bern., II, pag. 39: Testa moderna.

68. Statua iconica. Dresda. R. II 573, 8.

Hettner, *Die Bildw. der Kön. Ant.-Sammlung zu Dresden*[4], 14: Solo il basso della figura è antico.

69. Statua iconica? Coke-Leicester. Cl. 184, 7 R.

Michaelis, *Anc. Marbl. in Gr. Br.*, Holkham 55: Ha il collo inserito e la testa di marmo diverso.

Ares:

70. Borghese, Louvre. Cl. 133, 1 R.

L'antica identificazione in Ares non avrebbe neppure in seguito trovato difficoltà, se non fosse stato per il famoso anello, che circonda il malleolo destro. Tale particolare suggerì ad E. Q. Visconti (*Monumenti Borgh.*) il nome d'Achille, per il quale l'anello sarebbe in relazione col punto vulnerabile.

Ma tralasciando anche qualunque altra considerazione, resta che il punto vulnerabile di Achille era il tallone, mentre il malleolo è nominato soltanto nella versione, ove non è questione di vulnerabilità e si dice, invece, che il malleolo destro di Achille restò bruciato nei tentativi di Teti per renderlo immortale e che fu sostituito con quello del gigante Damysos (Roscher, *Lexikon* pag. 11).

Anche per l'Urlichs (*Gruppe des Pasquino*) è un Achille, ma l'enigmatico anello è inteso diversamente. Sarebbe uno di quei cercini che deve difendere la gamba dall'attrito con gli schinieri; l'altro sarebbe stato omesso per abbreviazione artistica, e qui cita l'esempio dell'unico sperone delle Amazzoni.

Non credo sia necessario di insistere troppo sulla confutazione dell'opinione dell'Urlichs; basta notare che il cercine per gli schinieri, nelle figure dei dipinti vascolari, si trova, conforme al suo ufficio, al limite estremo della gamba, lì dove il piede lo costringe a fermarsi, mentre l'anello della statua Borghese serra la gamba molto più in alto. Quanto poi all'unico supposto cercine equiparato all'unico sperone delle Amazzoni, si potrà sempre dire per queste ultime che un unico sperone poteva essere sufficiente anche nell'uso pratico, e che non è il caso di parlare di possibili abbreviazioni artistiche di tal genere.

Felicissima apparisce, invece, la soluzione del Furtwängler (*Masterp.*, pag. 121, nota 1): la statua rappresenta Ares, e l'anello allude alla cattura del dio per opera di Hephaistos; un foro esistente nell'anello attesta che ad esso era inserita una catena. Ma il Furtwängler non attribuisce l'idea d'un Ares incatenato all'originale greco, anello e catena sarebbero opera del copista che interpretava a suo modo la tristezza del dio della guerra.

Satiri:

71. Satiro versante. Berlino. Cl. 521, 4 R.
72. Satiro versante. Pal. dei Conservatori. R. II 139, 9.
73. Satiro versante. Ermitage. Cl. 376, 3 R.
*74. Satiro danzante. Vescovali, Ermitage. Cl. 399, 2 R.; R. III 38, 5 (1).

(1) Qui il palmizio si presenta sotto un aspetto insolito: non aderisce ad una delle gambe, come avviene costantemente, ma dalla sua sommità partono dei getti che non hanno nulla di comune colla palma e forse neanche col

Ercole:

75. Ercole? Louvre. Cl. 159, 6 R.

Il Bernoulli (loc. cit., III, pag. 167), dopo aver detto che la testa è moderna e il tòrso non ha che fare con un imperatore, aggiunge che, da informazioni avute, la clamide sarebbe stata originariamente una pelle ferina, e sul collo vi sono traccie di una tenia.

L'insieme di tenia e pelle ferina fa pensare ad Herakles, al quale accennerebbero anche le forme vigorose del presente tòrso. E di più, tolte le parti restaurate (braccia, gambe e parte inferiore del mantello), il resto, comprese le traccie della tenia, concorda pienamente con un tipo di Herakles molto ripetuto (R. II, 218, 2 e 3; 219, 4; 220, 1; Sacken, *Ant. Sculpturen*, pag. 99, tavv. 25, 1 e 39, 4).

Dioniso:

76. Dioniso? Louvre. Cl. 138, 6 R. (1).

Di antico non c'è che il tòrso e la parte superiore del sostegno (Fröhner, *Mus. Imperial*, 245); gli attributi di Dioniso sono quindi di restauro. Tuttavia resta sempre per l'identificazione in Dioniso la maggiore probabilità. La testa è perduta, ma i riccioli sulle spalle guidano le ricerche. Questi potrebbero far pensare anche ad Apollo; ma con le creazioni artistiche di tale divinità non si accorda il braccio sinistro sollevato, col quale evidentemente la figura s'appoggiava ad un oggetto astiforme. Trattandosi invece di Dioniso, il motivo del tòrso concorda pienamente con quel tipo tanto ripetuto, in cui il dio si sorregge colla sinistra sollevata al tirso, mentre nella destra abbassata ha il kantharos.

---

regno vegetale, ed hanno lo scopo di congiungere il sostegno con la parte superiore della gamba sinistra. Quanto alle notizie dei restauri, il Clarac e il Guédéonow (*Imp. Musée*) non fanno che ripetere quelle fornite da P. Visconti (*Atti dell'Acc. rom. di arch.*, II, pag. 648); ma lo stesso Visconti, dopo avere indicato nella statua la perdita della testa e del braccio destro, aggiunge: «.... e così d'alcune altre membra». Si tratta evidentemente delle gambe dal ginocchio in giù, ove la statua apparisce spezzata, e quindi del plinto e del sostegno.

(1) Nel disegno del Clarac la stilizzazione del palmizio non è evidente.

Combattente:

77. M. Nazionale di Napoli. Cl. 528, 1 R.; R. II 789, 2.

Questa statua è stata perseguitata dalla sorte avversa, che, non contenta di averle sottratto le parti più nobili (testa, braccio destro e mani), continua ad infierire contro di lei, mostrandola al nostro disprezzo come un combattente che fugge davanti ad un nemico. E ciò perchè, ferito ad una gamba, aveva la testa vòlta verso la propria destra, e le gambe sono pronte ad allontanarsi dalla parte opposta; quindi da destra incalzerebbe il nemico, ed egli sarebbe in atto di sottrarglisi con la fuga.

Ora io sono ben lieta che le mie ricerche sul lancio del giavellotto siano a lui apportatrici di riscatto morale (*Bullettino d. Comm. comun.*, 1910, pag. 137). Poichè l'atteggiamento delle parti antiche concorda pienamente con le figure rappresentate all'inizio del lancio, può tornare ad essere considerato un eroe (*Guida* Ruesch, 218), che, pur ferito, continua a servirsi della propria arma.

Quanto poi all'identificazione del Graef (*Röm. Mitt.* 1897, pag. 35), per cui sarebbe un Adone ferito che si appoggia ad una palma, mi sembra che manchi assolutamente qualsiasi ragione per sostenerla.

b) *Palmizio e strumenti palestritici.*

Cap. II *d*)

I tronchi di sostegno delle seguenti statue presentano caratteri tali da farli scambiare con i palmizî; ma i caratteri di questa pianta resi con una stilizzazione che li rende più o meno evidenti nei sostegni incontrati finora, non sono assolutamente riscontrabili in essi:

a')

1. Atleta? Vaticano. Cl. 526, 3 R.

Il tronco di sostegno presenta nella parte superiore una serie di corone sovrapposte e allontanate una dall'altra, i cui elementi non hanno nulla di comune coi rami tronchi di palma.

2. Arpocrate. M. Capitolino. Cl. 448, 3 R.

Sulla sommità del sostegno è evidente l'imitazione dei dat-

teri, non rari sui tronchi di palma; ma il resto non ha nulla di comune col palmizio, e ricorda il precedente.

3 e 4. Cavalli dei Dioscuri. Foro Romano.

Questi sostegni sono molto simili a fusti di palma: ma invece d'esser resa la sezione del ramo troncato, come nei palmizî, l'estremità superiore degli elementi disposti a corone sovrapposte si rovescia all'infuori, dando all'insieme l'aspetto d'un rivestimento di foglie ornamentali.

5. Centauro con Eros. Louvre. Cl. 140, 2 R.

Soltanto la sommità del sostegno è antica: due giri di foglie, di cui le interne sono piccole lanceolate, le esterne larghe cuoriformi. Il restauratore ha ripetuto questo motivo su tutta la superficie del sostegno che ha preso così l'aspetto d'un palmizio. Ora, se anche il restauro rispondesse all'originale, avremmo un sostegno rivestito di foglie, nettamente differenziato da un palmizio. Tuttavia, con grande probabilità il sostegno antico non aveva nulla di comune colla palma, ed era del tipo adottato per la Giovenca del P. dei Conservatori (R. III 214, 1). Tale sostegno, antico e pertinente nonostante il restauro del plinto (Delbrueck, *Röm. Mitt.*, 1901, pag. 42, tav. IV), ha tre giri di foglie, di due dei quali non si vede che l'estremità superiore, mentre del terzo, l'esterno, apparisce tutta la foglia nastriforme.

b′) *Supposto palmizio e lira.*

1. Ermete. Vaticano. Cl. 364, 6 R.

Il rivestimento del sostegno ripete, accettuandola, la caratteristica rilevata per i cavalli a′) 3 e 4.

c′) *Supposto palmizio e strumenti palestritici.*

Cap. II *c*)
([1])

([1]) Moderni:

Atleti:

1. V. Albani. R. III 153, 3: Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 1094-96.
2. Ny-Carlsberg. R. III 153, 3; Arndt, *Glypt. de Ny-Carlsberg*, pag. 33.

Il ramo di palma era dato ai vincitori degli agoni in tutte le gare celebrate in Grecia (Plutarco, *Quaestiones conviv.*, VIII, 4, 1), e l'origine dell'usanza si faceva risalire a Teseo che, reduce da Creta, avrebbe celebrato a Delo i giuochi in onore di Apollo, pre-

---

Eroe:

3. Doriforo. Cassel; Michaelis, *Annali dell'Ist.* 1878, pag. 7.

Statue iconiche:

4. Statua loricata. Torino. Cl. 565, 3 R.; Duetschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, IV, 1.
5. Statua loricata. P. Carpegna. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1349.
6. Coll. Pamphilj. Cl. 596, 6 R.; Clarac, Testo 2512 A.
7. Antinoo. Berlino. R. II 568, 6; Dietrichson, *Antinoos*, pag. 248.

Ermete:

8. Monaco, Gliptoteca. Cl. 364, 4 R.; Friederichs-Wolters, *Bausteine*, 1218.
9. Lansdowne. R. II 150, 8 (senza palmizio); Michaelis, *Anc. Marbl.*. Lansd. 65.
10. Louvre. Cl. 160, 4 R.; Clarac, Testo 1544.
11. Berlino. R. II 568, 7; Dietrichson, *Antinoos*, pag. 244.
12. Firenze. P. Antinori; Duetschke, loc., cit. II, 392.

Apollo:

13. Campana. Ermitage. Furtwängler, *M. W.*, pag. 587.
14. Pamphilj. Cl. 241, 4 R.; Clarac, Testo 946 C.
15. P. Torlonia. Cl. 239, 3 R.; Matz-Duhn, loc. cit., 218.

Eros:

16. Dresda. Cl. 360, 1 R.; Clarac, Testo 1483.

Genio:

17. P. dei Conservatori. R. II 45, 3.

C. L. Visconti, *Bull. comun. di Roma*, 1882, pag. 173: Il palmizio, antico, non è pertinente.

18. Statua di giovane. M. Capitolino. R. II 590, 7.
19. Tòrso. Ludovisi. M. delle Terme. R. II 605, 1; Schreiber, *Villa Ludovisi*, 9.

Palmizio, scudo e mantello.

Helios:

1. Smith-Barry. Cl. 508, 3 R.; Michaelis, *Anc. Marbl.*, Marbury, 17.

Palmizio e serpente.

Egiziano:

1. P. Barberini. Matz-Duhn, loc. cit.. 1978.

miando poi i vincitori con rami di palma tolti all'albero sacro (Pausania, VIII, 48, 2; Plutarco, *Quaest. conviv.*, VIII, 3).

Nei monumenti figurati il ramo di palma dato ai vincitori degli agoni apparisce fino dal IV sec. av. Cristo (Milchhöfer, *Festschrift für Brunn*, pag. 62); di conseguenza, il fusto di palma quale sostegno di statue atletiche è stato sùbito inteso dagli studiosi come indice di vittoria agonistica. E credo che all'idea di vittoria agonistica unita al palmizio non sia stata fatta opposizione alcuna prima dello Hauser (*Oesterr. Jahresh.*, 1906, pag. 279) che attribuisce a ragioni puramente artistiche l'introduzione del palmizio di sostegno: il fusto della palma, per la speciale struttura, avrebbe offerto un favorevole contrasto tra le proprie ombre e luci e la levigatezza uniforme del nudo della figura; per questa sola ragione avrebbe preso il posto del tronco d'albero comune, e non sarebbe quindi un sostegno-attributo.

Certo, non si può non ammettere che le ragioni artistiche, messe in evidenza dallo Hauser, abbiano favorito la diffusione del tronco di palma come sostegno; ma è pur vero che niente ci autorizza a credere che i copisti abbiano trascurato l'idea di vittoria connessa alla palma, nè si capisce che l'avessero fatto, quando avevano a propria disposizione, per gli effetti artistici di cui è parola, il panneggiamento gettato sul tronco. Da questo, non solo potevano trarre un partito artistico infinitamente superiore, ma — ragione non trascurabile, questa, parlando di copisti — non dovevano fare altro che seguire il mirabile modello offerto da Prassitele con l'Ermete d'Olimpia.

In ogni modo, un'occhiata all'elenco che precede è sufficiente per convenire che il palmizio è sostegno-attributo a cui si connette idea di vittoria. Infatti, su 77 casi da me raccolti, fino alla statua 70, ad eccezione della 39 e della 65, il nesso tra palmizio e idea di vittoria è della maggior evidenza e non ha bisogno di lunghe delucidazioni. Abbiamo prima la relazione più stretta: atleti ed emblema di vittoria agonistica; poi l'idea di vittoria esce dall'àmbito della palestra per trasportarsi sul campo di battaglia, ed ecco le statue imperiali. E per queste il nesso tra palmizio emblema di vittoria e soggetto statuario non è meno evidente che per gli atleti. È noto, infatti, che molte delle statue in questione avevano originariamente in mano una statuina di Vit-

toria: il ramo di palma è appunto uno degli attributi con cui questa veniva rappresentata, quindi niente doveva apparire più appropriato che ripetere nel sostegno lo stesso attributo; e poichè l'idea di vittoria poteva estendersi a tutte le statue imperiali, in qualunque atteggiamento si trovassero rappresentate, il palmizio poteva sempre venire logicamente congiunto ad ogni creazione di tal genere.

Per le altre statue del mio elenco la relazione tra palmizio emblema di vittoria e soggetto rappresentato è certo meno evidente: tuttavia, neanche in base a questi dieci casi è lecito di asserire che i copisti si servissero del palmizio come d'un sostegno che potevano indifferentemente unire a qualunque soggetto statuario.

Esaminiamo caso per caso:

Quanto all'Anubis (39) la sua qualità di psychopompos aveva fatto sì che i Greci ravvisassero in lui il loro Ermete: assimilarono perciò le due divinità, e il dio egiziano diventò, per i Greci, Hermanoubis. Il copista avrebbe quindi logicamente dato all'Anubis lo stesso sostegno che era solito dare ad Ermete, senza tener conto che in quest'ultimo rifletteva soltanto la sua qualità di dio palestrita.

La statua di Osborne, Antinoo in veste egiziana (65), si trova, ad avere un sostegno in cui, almeno dal disegno citato, non risulta la stilizzazione del palmizio, di più, mancano le notizie dei possibili restauri; ma, forse, un nesso con l'idea di vittoria potrebbe trovarsi, qualora la veste egiziana ed attributi smarriti lo qualificassero come una di quelle divinità che, nel dualismo imperniante la religione egiziana, rappresentano la vittoria, perennemente rinnovantesi, del bene sul male.

Il palmizio con Ares nella statua già Borghese (70) potrebbe spiegarsi con l'idea della vittoria campale, idea che non poteva essere estranea col dio della guerra; oppure potremmo attribuire al copista un procedimento logico ben diversamente vivace: egli si sarebbe proposto di creare un'antitesi tra la condizione casuale di Ares in catena, e la natura propria del dio guerriero; avrebbe così ottenuto il doppio risultato di rammentare che qui non si tratta d'un qualunque prigioniero, e di mettere insieme una creazione, direi quasi, di genere, mostrandoci un vincitore vinto.

Seguono nel mio elenco quattro statue di satiro (71-74). È certo che se ci sentissimo portati ad ammettere che col palmizio il co-

pista non intendeva aggiungere un attributo, o per lo meno non si curava di darlo a proposito, sarebbe appunto davanti a queste statue che crederemmo d'aver trovato la conferma alla nostra supposizione. Eppure, a mio avviso, il palmizio quale emblema di vittoria risulterebbe inesplicabile soltanto per la statua 74; per le altre tre, l'errore del copista può avere una causa, e da questo stesso errore vorrei trarre una ragione di più per asserire che il palmizio era considerato attributo e vi si annetteva idea di vittoria: il copista può esser stato tratto in errore dalla tenia che circonda la testa del Satiro Versante, la stessa che nel Diadumeno è emblema di vittoria.

È vero che nessuna delle tre statue in questione conserva la testa, ove appunto con le orecchie è dato trovare l'unico contrassegno ferino del tipo, pure, esse sono da lungo tempo comprese tra le repliche del Versante dagli archeologi che ebbero occasione d'occuparsene, e niente è finora apparso a mettere in dubbio che i tre esemplari siano effettivamente repliche del Satiro Versante.

Ma, ripeto, il copista fu tratto in errore, e la tenia non può avere nel Satiro lo stesso significato che ha nel Diadumeno. Ebbi altrove occasione di dire come il Versante non mi sembri opera di Prassitele, bensì il prodotto d'una scuola argivo-attica che attinge nello stesso tempo a Policleto e a Prassitele (*Bullettino d. Comm. comun.*, 1910, pag. 161). Credo di poter adesso aggiungere che l'autore del Versante attingeva anche alle creazioni della pittura grande. Notavo allora, come l'azione del mescere non risultasse perspicua in una figura di satiro pensata isolata, tanto vero che non mancano tentativi per associare il Versante ad un Dioniso verso cui sarebbe diretta l'azione; orbene, questo tentativo, restato vano nella statuaria, credo che potrebbe riuscire fruttuoso nella pittura. Abbiamo infatti dipinti vascolari in cui un satiro fa da coppiere a Dioniso, ed altri in cui tale aggruppamento sembra trasparire nel dipinto vascolare dal modello pittorico che il vasaio doveva aver presente. Per il primo caso cito un cratere a volute di Ruvo, ora a Napoli (Reinach, *Répert. des vases*, I, 235); per il secondo, un cratere trovato in Italia, ora all'Ermitage (Reinach, loc. cit., II, 13). E un fatto notevole costringe a fermare l'attenzione su questo secondo esempio: il satiro che porta il kan-

tharos a Dioniso seduto avanti a lui, avrebbe, secondo le parole dello Stephani (*Compte-rendu*, 1862, pag. 62) che dette per primo notizia del vaso e ne pubblicò il disegno ripetuto poi dal Reinach, la testa circondata da un nastro; lo stesso ornamento, del resto, si può vedere anche nel disegno citato, attorno alla testa di un altro satiro della stessa composizione. La medesima benda ricorre unita ad una corona di foglie in altri dipinti vascolari (per es.: Reinach, loc. cit., I, 8); e a questo proposito lo Stephani nota (*Compte-rendu*, 1861, pag. 52) come l'insieme di corona di foglie e nastro sia una diffusa specialità dei vasi tardi e apparisca per la prima volta nella seconda metà del III sec., risultando estranea interamente all'antica pittura vascolare.

Ora, dopo la mia sommaria ricerca sui vasi, riassumendo i dati che mi preme portare in luce, abbiamo: *a*) satiri che versano da bere a Dioniso; *b*) satiri umani e giovanili con testa ornata di benda; *c*) teste col doppio ornamento di benda e corona di foglie; *d*) che ai dipinti in cui ricorre tale caratteristico ornamento della testa, non sembra estranea una composizione rappresentante Dioniso a cui un satiro versa da bere. Da questi dati di fatto traggo un'ipotesi: fra le creazioni della pittura grande ne esisteva una, diventata popolare, in cui un giovane satiro umano, con testa ornata di benda, faceva da coppiere a Dioniso.

Torniamo ora al Versante e al suo autore: questi poteva a buon mercato creare un nuovo tipo statuario di satiro a cui non doveva mancare popolarità; traducendo in plastica il noto coppiere della composizione pittorica, veniva insieme a dare un compagno agli ingentiliti Satiri di Prassitele, che tanto erano piaciuti. Inoltre egli aveva anche a propria disposizione un altro elemento di successo: il particolare della tenia gli offriva il destro di seguire molto da vicino un'ammirata creazione, il Diadumeno di Policleto, mentre nello stesso tempo la corona di edera poteva prestarsi a differenziarlo e caratterizzarlo insieme.

Ora, quale può essere stato il procedimento logico del copista? Egli si trovava di fronte ad un tipo nobilissimo di satiro, in cui l'ingentilimento è portato al massimo grado; vedendo inoltre la sua testa adornata in modo assolutamente estraneo agli altri tipi di satiro che soleva copiare, scambiò l'adornamento coll'emblema della vittoria e credette forse di riprodurre un satiro vincitore.

Seguono un da me supposto Ercole (75) ed un probabile Dioniso (76); ad entrambi l'idea di vittoria non può essere estranea, tanto più che nelle statue integre dobbiamo supporre la presenza della tenia emblema di vittoria che appartiene loro colla qualità di vincitori, come trionfatore il primo nelle svariate imprese che occupano la laboriosa sua vita, come conquistatore delle Indie il secondo.

Quanto al Combattente di Napoli (77), chiarito bene che non fugge, l'idea di vittoria campale può restare a lui connessa, senza che a ciò si opponga la ferita.

Riepilogando: abbiamo trovato un largo uso del palmizio quale sostegno nella statuaria in marmo, e ad esso, nella quasi totalità dei casi, si può annettere idea di vittoria; le eccezioni sono costituite da un numero molto limitato di casi in cui la relazione tra palmizio emblema di vittoria e soggetto statuario non è immediata, ma tutte le probabilità sono perchè tale relazione sia stata nella mente del copista.

Nondimeno, un'occhiata agli elenchi successivi credo che convincerà più del mio tentativo di trovare per ciascuno dei casi discutibili un legame coll'idea di vittoria, e credo anche non farà più oltre affermare che il palmizio di sostegno sia stato dato a qualunque statua indifferentemente. Troviamo infatti, tra i soggetti più ripetuti nelle statue con sostegno-attributo, un numero rilevante di Eros, Afrodite, Artemide, Zeus, Poseidon, e per questi non troviamo mai usato il palmizio, e per Apollo, Dioniso e satiri, anch'essi molto frequenti tra le statue in questione, non troviamo se non qualche raro caso di palmizio che potè essere spiegato con caratteri della divinità perduti o meno generalizzati, oppure con un equivoco, come per il Satiro Versante.

Quanto al Satiro Danzante (74), se, contro ogni apparenza, il palmizio fosse originario, per questo soltanto dovremmo escludere idea di vittoria ed attribuirlo all'arbitrio o all'ignoranza del copista; e che anche di quest'ultima debba tenersi conto per il palmizio è appunto quello che ancora mi resta a dire.

Il palmizio di sostegno da noi preso in considerazione in un numero così rilevante di esemplari, appartiene a varî tipi che vanno da quelli che riproducono nella maniera più evidente il modello naturale — p. es. il Discobolo di Castel Porziano (2) — ad altri in cui la stilizzazione sembra aver sopraffatto e velato il

modello — p. es. l'Atleta degli Uffizî (11) —; fra questi estremi è compreso un tipo medio in cui il carattere del palmizio è leggermente alterato da una certa preoccupazione dell'effetto artistico — p. es. il Satiro Versante del Palazzo dei Conservatori (72) —. Tuttavia la piena coscienza del copista di dare un palmizio quale sostegno alla statua, non può, fin qui, esser messa in dubbio.

Ma accanto alle statue di cui si è parlato, ne troviamo altre isolate, con un sostegno che va da una forma in cui soltanto trasparisce il palmizio usato dai copisti (a 1, 2), ad altre che possono ricordare a noi il palmizio, ma che il copista certamente sapeva di non riprodurre (a 3, 4, 5). Ora, se per la prima forma il copista non poteva aver in mente un sostegno ornato qualunque, è però certo che non sapeva di riprodurre un fusto di palma, e quindi neanche poteva sapere di aggiungere un attributo al soggetto statuario.

Ciò per me prova ancora all'evidenza come il palmizio fosse considerato dai copisti un attributo esprimente idea di vittoria; quando tale relazione si perdette nella loro coscienza. ciò finì per rivelarsi nella plastica: i caratteri del modello vegetale sparirono attraverso la stilizzazione artistica, e ne nacque un sostegno ornato qualunque, e questo, veramente, senza alcun carattere di attributo.

II.

Tronco e strumenti palestritici.

a) *Unguentario, strigile e cesti.*

1. Ermete « enchriomenos ». Dresda. Cl. 366, 3 R.

Procedendo ad un nuovo restauro, sono stati notati resti di ali ai piedi (*Arch. Anz.*, 1899, pag. 22): è quindi un Ermete *ἐναγώνιος*, rappresentato nell'atto di ungersi d'olio.

b) *Myrmekes?*

Intendo qui prendere in considerazione strumenti palestritici conosciuti sotto altro nome.

Halteres li identificò il Venuti (*Collectanea ant. rom.*, 22), vedendoli riprodotti sul palmizio di sostegno del tòrso già Borioni (Cl. 522, 5 R.), perchè gli sembravano rispondere alla descrizione che fa Pausania (V, 26, 3) di un tipo di halteres. Halteres li ritenne anche P. E. Visconti (*Museo Torlonia*, 332), vedendoli sul sostegno di un Diadumeno; halteres confermarono quanti ebbero occasione di occuparsi delle due statue citate. Fra gli halteres li accolse quindi lo Jüthner nel suo studio sugli strumenti palestritici; ed ai rari esempî offerti dai tronchi di sostegno non potè aggiungere che la presenza degli stessi oggetti sul mosaico trovato alle Terme di Caracalla e che il Secchi (*Musaico Antoniniano*, pag. 61) aveva già identificato in halteres.

A chi rintracci l'origine della identificazione in halteres degli istrumenti in questione, non può sfuggire come il riconoscimento del Venuti sia stato confermato, mentre ad esso si toglieva la base su cui era fondato e non se ne sostituiva un'altra. Il Venuti infatti pensava che gli oggetti in questione fossero quegli stessi che Pausania descrive al passo citato: di qui l'identificazione in halteres. Lo Jüthner, invece (*Turngeräthe*, pag. 11), a ragione ritiene che gli halteres descritti da Pausania siano da identificarsi con altri; però gli è sfuggito che, tolta all'identificazione del Venuti la base che il Venuti stesso le aveva dato, essa non può trovare consistenza sui dati inesatti o inadeguati che egli tenta sostituirvi. Inesatta, infatti, è la identità stabilita dallo Jüthner tra i cosiddetti halteres dei tronchi e gli halteres di cui fa uso un atleta del Mosaico Tuscolano (Jüthner, loc. cit., fig. 12). Le dimensioni di un paio dei primi ce le comunica lo Jüthner in centimetri $9{,}3 \times 8$ e $8{,}5 \times 8$, e si può credere che siano riprodotti in grandezza naturale; ora gli halteres del mosaico sporgono dalle due parti del pugno chiuso per una lunghezza uguale presso a poco a quella del pugno stesso: possiamo quindi in grandezza naturale calcolarli lunghi 25 cm. circa: la identità fra le due specie di strumenti palestritici è perciò impossibile. Quanto poi alle testimonianze letterarie che dovrebbero servire di base all'identificazione, lo stesso Jüthner le cita con riserva (loc. cit., pag. 12) e non vede in esse un appoggio consistente. Difatti, quanto alla seconda testimonianza di Luciano (*Lexiphanes*, 5), non è in questione il salto, e di essa, anzi, intendo valermi per indagare il vero

uso dei creduti halteres. Quanto poi all'altra testimonianza di Luciano, ove si parla realmente di halteres (*Anacharsis*, 27), l'aggettivo *χειροπλήθεις*, dato ad essi, fa pensare agli oggetti in questione; ma se questi ultimi sono realmente di volume e di forma tali da riempire una mano, non si capisce, invece, quale relazione possa avere col salto tale loro qualità. L'espressione di Luciano si spiegherebbe pensando che la *μολυβδὶς χειροπλήθης* sia stata da lui impropriamente ritenuta strumento inerente al salto, mentre apparteneva ad altro esercizio di palestra, ove la qualità di riempire la mano trovi la sua ragione; oppure che l'aggettivo *χειροπλήθεις* significhi, come del resto è stato inteso in questo luogo (Passow, *Handwörterbuch*), « che può essere sostenuto dalla mano », o, meglio, « che si può impugnare ». Viene così a mancare qualunque relazione tra gli halteres di Luciano e i cosiddetti halteres dei tronchi.

Per riconoscere degli halteres negli oggetti in questione, mancano quindi prove convincenti; ci sarebbe invece una buona ragione per respingerne l'ipotesi. È noto l'ufficio degli halteres nel salto: dovevano servire di contrappeso. Ugualmente note ne sono le varietà in uso. Lo Jüthner, servendosi di testi e di monumenti, identifica e distribuisce nell'antichità le varie forme di halteres, ed il suo studio — escludendo gli oggetti in questione — ci mostra un succedersi di forme che si sviluppano secondo il principio di offrire alle mani una facile impugnatura. Difatti, dall'esemplare di Eleusi, che ha una forma abbozzata di parallelepipedo con gli spigoli smussati all'impugnatura, si giunge, attraverso altre forme che richiamano i nostri manubrii, sino agli halteres sferoidi, dove l'impugnatura è formata da un'apertura praticata nella loro massa, attraverso la quale s'introducevano le quattro dita. Dopo questa forma — che, è evidente, non obbligava i muscoli delle braccia ad uno spreco di energia, altrimenti richiesto dalla necessità di trattenere collo sforzo delle dita un oggetto pesante che tende a sfuggire — si passerebbe, secondo lo Jüthner, agli halteres dei tronchi: giacchè dai monumenti su cui appariscono, si dovrebbero assegnare al periodo dell'Impero. Data poi una certa affinità che lo Jüthner nota tra questi e la forma primitiva di Eleusi, ne deduce che essi derivino da questo tipo primitivo, non badando che in tal modo si avrebbe un regresso, non solo rispetto

ai tipi che intercedono, ma perfino in ordine agli stessi halteres di Eleusi. Questi, difatti, in forma di parallelepipedo, come dissi, misurano 11 cm. in lunghezza, e le faccie hanno una larghezza di cm. 3,56; 2.5; 3,8: offrono quindi alla mano una impugnatura non troppo malagevole. Al contrario, gli halteres dei tronchi sono dei cilindri di circa 9 cm. di lunghezza e 8 di diametro; il confronto tra le dimensioni dei due tipi basta da solo a far comprendere come la loro forma si presenti assolutamente inadatta all'ufficio di halteres.

Vediamo ora se non sia possibile di identificare gli oggetti in questione con altri strumenti palestritici. Riflettendo sulla forma e sulle dimensioni loro, si resta colpiti da questa particolarità: corrispondono perfettamente ad un oggetto destinato a riempire il cavo d'una mano che incurvi le dita; e la mente va senza dubbio al pugilato. Forse un ragionamento simile al mio potrebbe aver fatto il Michaelis (*Ancient Marbles*, pag. 602) — sebbene non lo abbia espresso — quando, a proposito dell' Enchriomenos Petworth, una delle statue sul cui tronco sono appesi gli oggetti in questione, non persuaso della comune identificazione in halteres, aggiungeva: « Can they have served for boxers instead of the usual straps of hard leather? ».

Fra le più temibili armi del pugno sono da annoverarsi i *μύρμηκες*, di cui si ha notizia nella tradizione scritta alessandrina (Krause, *Gymnastik*, I, pag. 502; Jüthner, loc. cit., pag. 94), ma che non sono stati identificati dagli studiosi.

Esichio ci dà qualche utile notizia in proposito. Se alla voce *μύρμηκες* non troviamo che questa insoddisfacente spiegazione: «... *καὶ οἱ πυκτικοὶ ἱμάντες* », alla voce *ἱμάς* completa la notizia: « *παρὰ κληῖδος ἱμάντα ἐπὶ τῶν μυρμήκων* ». Quindi per *μύρμηξ* dobbiamo intendere l'oggetto tenuto dalla correggia. Ora, gli « halteres » dei tronchi ci si presentano come un oggetto che può essere esattamente contenuto in una mano che incurvi le dita: ciò indubbiamente depone in favore della destinazione sua al pugilato. Inoltre la loro forma è un cilindro con una leggera strozzatura a metà dell'asse: ciò serviva a tener ferma la correggia di cui parla Esichio, e dà nello stesso tempo un aspetto che ricorda il corpo della formica, giustificando il nome. Di più la correggia, che è parte integrante del myrmex, è presente, non solo sui tronchi —

dove, trattandosi di halteres servirebbe alla sospensione — ma anche in due paia di strumenti simili sul mosaico lateranense; e, poichè questi sono rappresentati a terra, niente ci induce a spiegare la correggia diversamente che come parte dello strumento stesso.

Passiamo ora ad altri monumenti figurati presi in considerazione dallo Jüthner a proposito del pugilato: la situla d'Este e i lavori etruschi in metallo (loc. cit., figg. 61, 66). Lo Jüthner crede che i pugilatori della situla facciano uso di strumenti simili ai nostri manubrii. E tali, infatti, si presentano al primo sguardo; ma, riguardandoli dopo aver esaminato le altre figure della situla, non esito a concludere per strumenti molto simili agli « halteres » dei tronchi. La coppia di pugilatori fa parte d'un insieme figurato (Mitth. d. Centralc., 1883, tav. II) che rivela un'arte molto ingenua. L'artista, infatti, ha cercato con ogni cura di riprodurre fedelmente la realtà; ma una primitiva conoscenza del disegno lo ha condotto ad errori singolari. Caratteristico fra tutti l'errore nella riproduzione dei musi dei numerosi quadrupedi: in essi la testa, come il corpo, è resa di profilo, ma l'estremità del muso si presenta vista dall'alto, per cui sono per intero visibili entrambi le narici. Ebbene, un errore simile mi sembra di vedere nella riproduzione delle mani dei pugilatori: l'artista ha reso visibile nella veduta di prospetto quello che si sarebbe veduto soltanto disegnando successivamente i due profili, intendo le due estremità del supposto myrmex.

Quanto alle riproduzioni di pugilatori sui metalli etruschi, mi sembra di veder resi varî tipi di strumenti pugilatorii, e fra essi anche qualche cosa che ha grande analogia coi da me supposti myrmekes. Un esempio ci è offerto da uno dei pugilatori dello Specchio Ficoroni, le cui braccia sono fedelmente riprodotte nel disegno dello Jüthner (loc. cit., fig. 66 *b*). Nel pugno sinistro è chiaramente visibile un oggetto che sporge ai due lati di un tanto che non raggiunge la larghezza di un dito della stessa mano; dal pugno destro invece, che, all'opposto del sinistro, è vòlto di dorso, non si vede sporgere nulla, e si notano soltanto le spire della correggia, mentre, all'incontro, sul braccio sinistro, la medesima correggia è visibile soltanto sul polso e non sulla mano. Questo secondo particolare concorda pienamente con le riproduzioni della situla, dove

il pugilatore di sinistra, che ha i pugni vòlti di dorso, lascia vedere la correggia che avvolge la mano, mentre il pugilatore di destra, che ha i pugni volti all'opposto, non ne ha traccia. Deduco quindi, per ciò che risguarda lo strumento visto dalla parte delle dita e non dalla parte del dorso nello Specchio Ficoroni, che tale strumento misuri esattamente la palma della mano; per quanto concerne le spire della correggia nello specchio e nella situla; che la correggia fissata attorno al myrmex al punto della strozzatura passi attraverso le dita e giri attorno alla palma della mano soltanto, in modo da lasciar fuori il myrmex. Secondo tale sistema di avvolgimento è chiaro che il pugno chiuso non mostra la correggia che sul dorso.

Ma di speciale interesse nella presente questione è il già citato Mosaico del M. Laterano, ove troveremmo riuniti i myrmekes riprodotti a scopo decorativo e pugilatori armati di essi: intendo l'ottavo atleta della quinta colonna e il primo della sesta. Entrambi calzano lunghi guanti su cui s'incrociano le correggie, visibili, anche qui, soltanto sul dorso del pugno e non dalla parte opposta; il pugno presenta una forma perfettamente sferica, ed è gonfiato in modo tale da non potersi supporre vuoto. Ora, riflettendo che allo scopo di dare al pugno la forma sferica, rispondono esattamente gli « halteres » dei tronchi, e che questi sono in tutto simili agli strumenti più volte ripetuti nel Mosaico stesso, concludo affermando che i due pugilatori citati siano armati di myrmekes (1). Tuttavia la mia affermazione urterebbe contro una difficoltà: lo Jüthner crede che uno dei pugilatori in parola, il primo della sesta colonna, sia armato di cesto metallico (loc. cit., pag. 93), e tale sua interpretazione si basa unicamente su quelle due appendici che sormontano il pugno; scartata a ragione l'ipotesi del Secchi (loc. cit., pag. 63) che le dà come dita, pensa a due punte metalliche. È ben vero che le appendici del pugno sinistro — quello che è detto genuino — nel mosaico non potrebbero essere interpretate diversamente: ma convenendo con lo Jüthner, poichè d'altra parte non è possibile mettere in dubbio che l'atleta in questione

(1) Osservando l'aspetto sferico assunto dai pugni dei due atleti del Mosaico, una ricerca sulla possibile relazione dei myrmekes con quel genere di pugilato che s'intende con σφαιρομαχεῖν, si presenterebbe attraente, ma non lo consentono i limiti del presente lavoro.

sia un pugilatore, dovremmo domandarci a che scopo risponderebbero tali punte nel pugilato. Certo, anche senza la testimonianza dei monumenti figurati, avremmo potuto ammettere che le correggie pugilatorie venissero rinforzate con placche metalliche (ciò rispondeva allo scopo di rendere più crudo il colpo); ma due punte della lunghezza di quelle in questione, avrebbero addirittura cambiato il genere di combattimento: non si sarebbe più trattato di colpire poderosamente col pugno, ma di pungere l'avversario con i due aculei. Quindi, poichè l'interpretazione del mosaico porta evidentemente ad un controsenso, preferisco avventurare una congettura per spiegare tali appendici. A chi riguardi il mosaico, non può sfuggire che si tratta d'un lavoro molto grossolano: e ciò non può fare meraviglia, sapendo che era parte d'un pavimento. Di conseguenza, non può sorprendere neppure l'accertamento di qualche errore nella riproduzione della realtà; e che questi non manchino, ce lo prova subito un'occhiata ai varî rami di palma. Stando così le cose, penso che le due appendici, rese come spuntoni dal mosaicista, altro non siano state nell'originale pittorico, da cui direttamente o indirettamente deriva il mosaico, se non i due capi annodati della correggia unita al myrmex: questa sarebbe stata fissata al myrmex in modo da formare due capi, uno molto lungo, che doveva girare attorno alla mano e al polso, l'altro corto per potersi annodare al primo quando questo, dopo aver girato in spire incrociantisi, tornava al punto di partenza.

Secondo la mia interpretazione, l'armatura dei pugilatori del mosaico è composta di guanto, myrmex e correggia. Ebbene, se la mia ipotesi non rispondesse alla realtà, dovremmo vedere una coincidenza ben sorprendente nell'insieme di guanti, « myrmekes » e relativa correggia, sul sostegno del tòrso già Borioni; d'una statua che è per l'appunto ritenuta un pugilatore.

Ed ora posso tornare a quel passo di Luciano (*Lexiphanes*, 5) di cui ho parlato confutando l'ipotesi « halteres »: « *ὁ δὲ μολυβδαίνας χερμαδίους ἀράγδην ἔχων ἐχειροβόλει* ». L'interpretazione corrente è quella d'un lancio di palla di piombo; ma, tenendo conto di alcuni elementi trascurati nella traduzione di questo passo, credo di poter concludere per un pugilato. Anzitutto è necessario aver presente il genere letterario a cui appartiene il passo citato: è un brano della composizione letta dall'autore Lessifane;

e poichè è ben noto come con Lessifane Luciano « metta in canzone uno di quei saccentuzzi che vanno spigolando le parole più antiquate e storpiate, ne compongono le più sperticate » (Settembrini, *I dialoghi di Luciano*, I. pag.95), non sarà arbitrario di far corrispondere al verbo *χειροβολέω*, foggiato probabilmente per la occasione da Luciano, una immagine ardita, quale sarebbe quella di « lanciare le mani (1) ». Del resto, altre ragioni inducono a respingere i' idea d'un lancio ed a pensare, invece, ad un pugilato. Anzitutto, non ho trovato nulla che autorizzi ad ammettere nell'antichità un lancio a mano di palle di piombo; e d'altra parte, giudicando a buonsenso, direi che per un lancio a mano sia sempre da preferire un ciottolo ad un piombo foggiato a ciottolo.

Un'altra ragione per preferire « pugilato » a « lancio » è questa: leggendo tutto il periodo che precede la frase citata, si vedono menzionati sei esercizî palestritici, dei quali i primi quattro si riferiscono al pancrazio; nel quinto si parla del *κώρυκος*, che serviva alla preparazione dei pugilatori e pancraziasti (Filostrato, *De gymnastica*, 11); il sesto è l'esercizio in questione. Ora, anche per questo vien fatto di pensare ad un genere che presenti analogie coi precedenti, e, quindi, piuttosto ad un pugilato, che non ad un lancio.

Avremmo così da Luciano la testimonianza d'un pugilato che si praticava tenendo nelle mani oggetti di piombo. A tale classe apparterrebbero quindi gli oggetti sospesi ai tronchi.

Atleti:

1. « Enchriomenos ». Petworth. R. II 546, 6.
2. « Enchriomenos » Firenze. Pitti. R. II 546, 5.
3. Discobolo. Vienna. Sacken u. Kenner, *Antikencab.*, 37, n. 138.
4. Discobolo. Villa Pamphilj.

c) *Supposto palmizio e myrmekes?*

1. Diadumeno. Coll. Torlonia. R. II 547, 6.

Invece dei rami tronchi del palmizio sono foglie arrovesciate.

(1) Per la composizione della parola si confronti in Esichio: *δισκεύει δισκοβολεῖ.*

d) *Palmizio, cheirothekai, myrmekes ?*

1. Pugilatore, Dresda 522, 5 R.

Manca della testa e delle braccia; ma il tòrso gettato indietro, le gambe pronte a qualunque rapido spostamento e la non dubbia posizione delle braccia protese innanzi al corpo, sono, nel loro insieme, elementi tali da non far sorgere dubbî sulla identificazione accettata.

Gli strumenti palestritici sono piuttosto rari sui tronchi, e li troviamo appropriatamente aggiunti a statue d'atleti. Una lieve sconcordanza si noterebbe tra i da me supposti myrmekes e le due statue di discobolo (b: 3, 4). Ma gli strumenti palestritici potrebbero anche essere intesi come un accenno generale alla palestra, ricordandoci che i pittori vascolari si servivano appunto di strumenti palestritici appesi alla parete per caratterizzare la palestra; in tal modo si adattano a qualunque statua di atleta.

III.

Armi.

a) *Corazza.*

Marte:

1. Marte e Venere. Ritratti. M. Capitolino. Cl. 346, 4 R.
2. Marte e Venere. Ritratti. Louvre. Cl. 165, 7 R.

Guerrieri, Eroi:

3. Ny-Carlsberg. R. IV 78, 4.

La presente statua appartiene ad un noto tipo conosciuto come Ermete e che si fa risalire ad un originale del IV secolo. Poichè le discussioni d'autore non entrano nell'ámbito del presente lavoro, mi limito ad accertare se sia proprio necessario di riconoscere un Ermete nella statua in questione. Fra le repliche raccolte dal Ma-

riani (*Ausonia*, 1907, pag. 207), in due soltanto si può tuttora riconoscere un Ermete: nella replica Richelieu e nella riduzione di Trento; mentre nelle repliche Sciarra-Somzée, di Monaco e dell'Antiquarium, la spada al posto del caduceo le caratterizza uomini d'armi; le altre, la presente compresa, sono prive di caratteristiche. Agli esemplari raccolti dal Mariani posso aggiungere i due che seguono in questo elenco, il primo dei quali ha la spada nella sinistra. E se per questo è assolutamente da escludere che rappresenti un Ermete, per le altre due repliche è lecito affermare che nessuna ragione potrà mai farsi valere in favore dell'identificazione Ermete. Tanto più che finora, a giudicare dagli elementi che sono stati portati in discussione, non possiamo neppure stabilire se il tipo originario sia stato un Ermete o un Eroe.

4. Nani. Ermitage. R. II 572, 4.

5. Mattei. Cl. 579, 6 R.

Bernoulli, *Röm Ik.*, III pag. 61: La testa non è pertinente.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1324: L'antichità della corazza è sospetta.

★6. Già Giustiniani. Cl. 529, 2 R.

Il soggetto è caratterizzato dall'elmo, qualora sia antico.

7. Dresda. Cl. 529, 2 R.

Per questa statua e per la seguente dello stesso tipo, si sono volute tentare varie identificazioni, riassunte dallo Hettner (*Bildw. zu Dresden*[2], 351): si è pensato agli esercizî della palla, degli halteres, del disco; ma, senza dubbio, la sola identificazione concordante pienamente con l'atteggiamento delle figure è quella del Böttiger (*Kl. Schriften*, II, pag. 38) che vede in esse guerrieri o eroi. E certo la direzione delle braccia, il busto proteso e la mossa delle gambe pronte ad un rapido movimento avvalorano il restauro che ne fa due combattenti alla spada.

8. Dresda. Cl. 529, 3 R.

★9. Guerriero? Cavaceppi. Inghilterra (?). Cl. 528, 7 R.

È stata pubblicata dal Cavaceppi (III, 5) come atleta; ed il Clarac, riproducendone il disegno col nome « gladiatore », non aggiunge alcuna notizia. Il Michaelis (*Annali dell'Ist.*, 1878, pag. 9), sempre in base al disegno citato, l'accoglie tra gli esemplari derivati dal Doriforo di Policleto. Il Furtwängler (*Masterpieces*, pag. 266) la ritiene un atleta; la spada e la corazza sarebbero moderne.

Statue iconiche:

10. Alessandro Magno. Louvre. Cl. 133, 8 R.

Schreiber, *Bildnis Alexanders*, pag. 111. Bernoulli, *Darstellungen Alexanders*, pag. 84.

11. Marco Aurelio. Coll. Lansdowne. Cl. 585, 7 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.* III, pag. 174: Testa separata, ma pertinente.

Le seguenti statue sono acefale, oppure hanno testa estranea; ma dal loro carattere eroico, unito ad un tipo di panneggiamento che trova abbondanti riscontri fra le statue iconiche romane, si può con ogni probabilità dedurre che a tale cerchia esse appartengano:

12. Museo Laterano. R. II 179, 2.

13. Cairo. R. IV 110, 1.

14. Louvre. Cl. 157, 8 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.* I, pag. 160: La testa di G. Cesare è separata.

Dioscuri:

15 e 16. Piazza del Quirinale a Roma. Cl. 485, 4 e 5 R.

Ho accolto nel presente elenco anche questi due gruppi di Monte Cavallo, sebbene essi non vadano compresi tra le opere di tutto tondo (Petersen, *Röm. Mitt.*, 1900, pag. 350), perchè le corazze unite alle gambe delle figure non hanno, in ultima analisi, ufficio e origine diversa da quella dei sostegni presi in esame nel presente lavoro.

b) *Corazza e mantello.*

Statue iconiche:

1. Alessandro Magno? Monaco, Gliptoteca. Cl. 507, 4 R.

Secondo il Furtwängler (*Glyptothek,* 298), la statua rappresenta sicuramente Alessandro Magno. Lo Schreiber (*Bildnis Alexanders*, pag. 82) esclude invece tale identificazione, e nota una

somiglianza tra la testa di questa statua e quella delle monete di Antioco VIII. Il Bernoulli (*Darstell. Alex.*, pag. 45) non accetta l'identificazione in Antioco VIII, e trova che niente si oppone alla precedente in Alessandro Magno.

2. Statua iconica. Louvre. Cl. 168, 6 R.

Bernoulli, *Röm Ik.*, I, pag. 226: La testa, che non ha una decisiva somiglianza con Sesto Pompeo, non sembra pertinente.

Se la testa è estranea, la statua, per i suoi caratteri, appartiene al gruppo a) 12-14.

c) *Corazza, mantello e Eros.*

Afrodite:

1. Louvre. Cl. 174, 2 R.

Questa è una replica del noto tipo in cui Afrodite è in atto di cingere una spada.

d) *Corazza e elmo.*

Statue iconiche:

1. Antonino Pio. Già Ludovisi. Museo delle Terme. R. II 573, 4; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 2, pag. 140.

e) *Spada e mantello.*

1. Tito. Olimpia. R. II 577, 3. Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 2, pag. 35.
2. Statua nuda. Vaticano, Braccio Nuovo. Cl. 589, 4 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, pag. 206: La testa di L. Vero non è pertinente.

f) *Scudo.*

Genio:

1. M. Nazionale di Napoli. Cl. 453, 2 R.

Il tipo di vestito è quello di un Lare.

g) *Scudo e mantello.*

Eroe:

1. M. Nazionale di Napoli. Cl. 486, 5 R.

La figura, armata di spada, porta sulle spalle il corpo di un bambino. Si sono fatti varî nomi, ma l'identificazione resta incerta.

h) *Scudo e Eros.*

Afrodite:

1. Berlino. R. II 375, 4.

È del tipo che cinge la spada.

i) *Elmo.*

Statua iconica:

1. T. Giulio Celso. Efeso. Vienna. R. IV 360, 7; Schneider, *Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos*, 1905, pag. 5.

k) *Elmo e mantello.*

Afrodite:

1. Patrasso. R. III 113, 4.

È del tipo che cinge la spada.

l) *Pelta e bipenne.*

Amazzoni:

Tipo capitolino (Michaelis, *Jahrb. d. Inst.*, 1886):

1. M. Capitolino. Cl. 486, 4 R.

Tipo Mattei:

2. M. Vaticano. Cl. 483, 1 R.
3. M. Capitolino. R. II 324, 1.

([1]).

([1]) Moderni:

a) *Corazza.*

Ares:

1. P. Borghese. R. II 179, 7. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1338

Statue iconiche:

2. Caligola. Stoccolma. Cl. 572, 6 R. Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, pag. 309.

Atleta:

3. Atleta? Coll. Mattei. Cl. 521, 1 R. Clarac, Testo 2157.
4. Atleta. Firenze, Giardino Boboli. Duetschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, II 102.

Eroe:

5. M. Archeologico, Venezia. Cl. 501, 1 R. Duetschke, loc. cit. V, 176.

c) *Corazza, mantello, Eros.*

Afrodite:

1. Vaticano. Cl. 329, 8 R. Bulle, in Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 1307.

d) *Corazza e elmo.*

Statue iconiche:

1. Mattei. Cl. 347, 2 R. Matz-Duhn, loc. cit., 1071.

Ma, secondo il Duhn e il Clarac, sarebbe moderna soltanto la parte inferiore del sostegno, e quindi l'elmo e soltanto in parte la corazza.

f) *Scudo.*

Eroe:

1. Giustiniani. Cl. 516, 4 R. Matz-Duhn, loc. cit., 1088.

f') *Scudo, clava e serpente.*

1. Statua maschile. V. Borghese. Matz-Duhn, loc. cit., 990[a].

i) *Elmo.*

Statue iconiche:

1. L. Vero. Stoccolma. Cl. 589, 5 R.

Fra i sostegni con armi dati regolarmente a statue di guerrieri divini e mortali e a statue imperiali — l'imperatore può essere inteso come capo dei suoi guerrieri — sono notevoli quelli dati a statue di Afrodite. Ma le statue in questione rientrano nella cerchia dei soggetti a cui le armi convengono, giacchè la dea è rappresentata in atto di cingere la spada.

La corazza coi Dioscuri di Monte Cavallo rientra anche nella stessa cerchia, giacchè a Roma specialmente i Dioscuri erano venerati come guerrieri, e nelle monete furono rappresentati anche armati e vestiti di corazza.

Il Genio del M. di Napoli può essere identificato soltanto per il gruppo di soggetti a cui appartiene, mancando delle mani originarie coi possibili attributi; in tali condizioni i due scudi del sostegno non possono deporre in nessun senso nella presente trattazione.

IV.

Turcasso.

Apollo:

Le seguenti statue appartengono a tipi noti di Apollo:

1. Cassel. R. II 97, 6.
2. M. Capitolino. Cl. 247, 2 R.
3. Venezia. Cl. 253, 1 R.

Bernoulli, *Röm Ik.*, III, pag. 207: Il tronco con l'elmo non gli appartiene.

2. Atleta? Dresda. Cl. 507, 6 R. Clarac, Testo 2110.

I) *Pelta e bipenne.*

Amazzoni:

1. M. Vaticano. Cl. 487, 3 R. Michaelis, *Jahrbuch d. Inst.*, 1886, pag. 15, *d.*
2. M. Torlonia. Cl. 486, 2 R. (Nel disegno non è riprodotto il sostegno). Michaelis, loc. cit.
3. Coll. Egremont. Cl. 480, 5 R. Michaelis, *Anc. Marbl.*, Petworth, 18.
4. Berlino. R II 324, 5.

Kékulé, *Kön. Mus.*, 61: Erroneamente restaurata in Artemide.

Le due statue seguenti appartengono al tipo del cosiddetto Apollo dall'Omphalos, che, per alcuni, non è che un atleta. Per la discussione a tale riguardo v. Cap. I *a*) 13:

4. Choiseul-Gouffier. M. Britannico. Cl. 247, 7 R.

Il Waldstein (*Journ. of hell. St.* 1880, pag. 186) che vede nell'originale della presente statua un atleta dedito agli esercizî pesanti, identifica con lo ἱμὰς ὀξὺς l'oggetto nastriforme che scende lungo il tronco dell'esemplare Choiseul-Gouffier. Ma basta ad opporsi a tale identificazione quanto osserva lo Jüthner (*Turngeräthe*, pag. 68), cioè: quand'anche la correggia scendesse dal tronco fino sul plinto, non raggiungerebbe neppure approssimativamente la lunghezza necessaria. Si sono date altre interpretazioni:

Lo Jüthner pensa ad una tenia, e cita in proposito un passo di Pausania (VI 1, 7). Qui, però, si dice soltanto che una statua di vincitore era raffigurata con una tenia in mano.

Il Furtwängler (Roscher, *Lex.*, pag. 456), che ritiene il tipo un Apollo da restaurarsi come l'esemplare riprodotto da monete di Atene, vede sul tronco le striscie di lana scendenti dal ramo di lauro tenuto dalla destra del dio. Ma non è tale l'apparenza dell'oggetto rappresentato sul tronco dell'Apollo Choiseul-Gouffier, tanto più che ben diverso aspetto assumono gli στέμματα sul tronco dell'Apollo del Belvedere. Inoltre, tanto al Waldstein, quanto allo Jüthner e al Furtwängler, c'è da opporre che una simile striscia rigidamente aderente al tronco non può essere spiegata che come portante un peso all'estremità.

In quest'ordine d'idee è la spiegazione del Michaelis (Conze, *Beitr.*, pag. 16, nota 5) che pensa ad una correggia di cuoio sorreggente una cetra a cui apparterrebbe un oggetto tondeggiante restato sul tronco in basso, oggetto che egli spiega come un guscio di testuggine.

Ma a tale ipotesi, che creerebbe un tipo unico di sostegno-attributo, ne contrappongo un'altra che apparisce molto più verosimile, sia perchè più compatibile con lo stato presente del sostegno, sia anche per la notevole frequenza, sui tronchi di sostegno, dell'attributo che credo smarrito. Dal tronco pendeva un turcasso di cui non rimangono che il balteo e l'estremità inferiore. Un simile oggetto lavorato in modo da aderire appena al tronco, può essersi più facilmente staccato che non una cetra, o meglio una lira, come

richiederebbe il supposto guscio di testuggine. E tanto più probabile apparisce la mia supposizione, se si considera che un caso simile si è verificato per una statua di Apollo che segue in questo elenco (n. 8); anche qui sul tronco non era restato che un balteo (Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, V, 197), ma il restauratore potè con sicurezza ripristinare il turcasso rappresentando la statua Apollo in atto di suonare la cetra.

5. Torlonia. R. II 85, 9.

Il Dickins (*Journ. of hell. st.* 1906, pag. 278) crede d'aver trovato un'altra replica dell'Apollo dall'Omphalos in un frammento di statua del M. delle Terme a Roma, consistente in una gamba destra stante, conservata da poco sotto l'attaccatura al malleolo, sorretta da un tronco con turcasso. Questo particolare avrebbe, inoltre, grande importanza per il Dickins che, come sostegni di questo tipo statuario, cita il tronco comune, esemplare Choiseul-Gouffier, e il turcasso solo, esemplare Torlonia. Qui avremmo riuniti tronco e turcasso: quindi l'esemplare Torlonia, con attributo apollineo, non resterebbe isolato, e si avrebbe una conferma alla interpretazione « Apollo ».

Per parte mia non so se una gamba, per di più frammentaria, sia sufficiente all'identificazione di una statua, ed è perciò che non ho accolto in questo elenco la supposta replica. Tuttavia il nuovo esemplare non porterebbe grandi lumi nella questione del cosiddetto Apollo dall'Omphalos, perchè ritengo già confermato il turcasso della replica Torlonia dal sostegno della replica Choiseul-Gouffier.

6. Coll. Cook a Richmond. R. IV 51, 2.

Replica dell'Apollo del Gabinetto delle Maschere in Vaticano.

Le seguenti statue di Apollo sono tutte chiaramente riconoscibili alla cetra, alla corona di lauro o alla speciale acconciatura:

7. P. Odescalchi. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 180.
8. Venezia. Cl. 252, 1 R.
★9. Tolosa. S. Raimondo. R. II 94, 1.
10. Berlino. R. II 104, 2.
★11. Lione. R. II 103, 6 e IV 51, 8.
★12. Coll. Adam. R. II 100, 7: sospetto.

Per le due seguenti statue non si può procedere con sicurezza alla identificazione in Apollo; tuttavia, tale denominazione non incontra nessuna difficoltà, ed ha anzi in suo favore la capigliatura lunga del soggetto rappresentato:

13. P. Borghese, Roma. Matz-Duhn, loc. cit., 185.
14. P. Colonna, Roma. Matz-Duhn, loc. cit., 1034.

Eros:

Le seguenti statue di Eros appartengono a tipi ben noti:

15. Palatino. Louvre. R. II 440, 1.

Eros che infila l'arco:

16. M. Chiaramonti. R. III 261, 3.
17. M. Campana-Louvre. R. II 427, 1.
18. Demidoff-Somzée. Cl. 357, 7 R.
19. Louvre. Cl. 142, 3 R.
20. Carlisle. Cl. 359, 2 R.
21. Duval a Morillon. R. III 127, 1.
22. M. Laterano. Benndorf e Schoene, *Ant. Bildw. d. Lat. Mus.*, 24.
23. Venezia. M. Archeologico. D. V 99.

★24. V. Albani. Cl. 354, 8 R.
★25. Giustiniani. Cl. 352, 1 R.
★26. Crauford-Guérin-Louvre. R. II 427, 7.

Eros con gli attributi di Heracles:

27. M. Laterano. Benndorf e Schoene, *Ant. Bildw. d. Lat. Mus.*, 409.
28. Eros-Thanatos. Pavlovsk. Stephani, *Ant. zu Pavlovsk*, 6.

La identificazione del soggetto riprodotto dall'originale, di cui la presente statua e le tre seguenti sono copia, ha dato luogo a discussione. L'interpretazione che ha incontrato maggior favore è che esso rappresentasse un Eros (Furtwaengler, *Masterp.*, pag. 184), ed il tipo risponderebbe ad una idea nuova di tale divinità: il dio stesso sarebbe pervaso dal sentimento che egli suole infondere negli altri, spiegando con tale concetto la palese tristezza della figura. Tale innovazione sarebbe opera di Prassitele.

Ma alla interpretazione « Eros » lo Helbig (*Führer*², 189 e 399) contrappone quella di « Thanatos », in cui l'espressione di tristezza si troverebbe pienamente giustificata. Egli si fonda sull'esemplare della Galleria dei Candelabri, il quale doveva avere nella destra una face capovolta di cui si è conservata la fiamma su una piccola ara ai piedi della statua.

Senonchè, la questione della mano d., anzichè chiarire il soggetto, ne aumenta l'ambiguità. Infatti la mano d., conservata nella replica del Palazzo dei Conservatori, nella replica Pavlovsk e in uno stucco di Napoli (*Museo Borbonico*, II, 53), è vuota nelle ultime due, mentre nella prima ha il residuo d'un oggetto restaurato in un plettro; ne seguì che si dette una cetra moderna alla mano sin., e la statua fu creduta un Apollo. Il Furtwängler (*Annali dell'Inst.*, 1887, pag. 151), ritenendo errato il restauro, spiegò il frammento come l'estremità superiore della face capovolta che si può ricostruire dalla replica vaticana. C. L. Visconti (*Bull. comun.*, 1887, pag. 135) sostenne, tuttavia, la fondatezza del restauro pubblicando alcuni grossi plettri concordanti col frammento in questione, ed escludendo che una face potesse terminare con un rigonfiamento quale appunto è il caso del residuo in parola.

Quindi, seguendo il Visconti, bisognerebbe ammettere che un originale statuario rappresentante Eros sia stato adottato in seguito a rappresentare Thanatos e Apollo. Ma è certo che se si può comprendere il passaggio di un tale Eros malinconico a Thanatos, non si comprende invece il passaggio ad Apollo, e, per ammetterlo, sarebbe necessaria una ragione ben più stringente che non il frammento restaurato in plettro; quindi nello stato presente della quistione sembra più verosimile che la replica del Palazzo dei Conservatori reggesse una face capovolta, come la replica vaticana.

29. Eros-Thanatos. Ny-Carlsberg. R. IV 257, 7.
30. Eros-Thanatos. P. dei Conservatori. R. II 94, 3.
31. Eros-Thanatos. Vaticano, Gall. dei Candelabri. R. II 488, 1.

32. Sofia. R. III 127, 9.

Statua acefala alata; ricorda nel motivo il tipo precedente, ma la gravitazione è invertita.

Eros e Psiche:

33. Berlino. R. II 459, 8.
*34. Torlonia. R. II 460, 2.

Heracles:

35. V. Albani. Cl. 478, 4 R.
36. P. Barberini. Matz-Duhn, loc. cit., 94.

Artemide:

Del noto tipo riprodotto dall'Artemide di Gabi, ora al Louvre:
37. V. Massimi fuori Porta Salaria, a Roma. Matz-Duhn, loc. cit., 676.

Statue iconiche:

38. Fanciullo. Firenze, Uffizi. R. II 442, 4.

Il Reinach chiama questa statua « preteso Nerone », riferendosi evidentemente alla nota esplicativa aggiunta alla fotografia Alinari (n. 1223) da cui deve essere stato tratto il disegno: « Fanciullo che credesi Nerone ». Tale identificazione, che non trovo neppure menzionata da altri, deve aver avuto origine dagli attributi apollinei della statua: corona di lauro sulla testa, turcasso per sostegno. Essa, per il Dütschke (loc. cit., III, 155), è un ritratto di fanciullo romano in sembianze di Apollino, il cui viso ha una certa somiglianza con L. Vero giovane.

Lo Amelung (*Führer durch die Ant. in Fl.*, 82) crede anch'egli che sia un ritratto romano, ed aggiunge che esso doveva ornare la tomba d'un fanciullo. Altri esempî di fanciulli rappresentati come Apollino può citare a Catajo (Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 58) e nella Galleria Lapidaria in Vaticano (Amelung, *Vatic. Mus.*, I, 83 *c*). Un caso analogo trova nel M. Torlonia (Visconti, *Catalogo*, 101) dove è una statua di fanciulla rappresentata come Artemide. Spiega infine che, come le donne romane si solevano idealizzare dando le loro sembianze a statue di Afrodite e di Persefone, così per i bambini si sceglievano divinità la cui fanciullezza avesse una parte predominante nella mitologia e nell'arte.

39. Statua imperiale. Lansdowne. Cl. 598, 1 R.

Il Michaelis (*Anc. Marbl.*, Lansd. 34) nega che essa rappresenti M. Aurelio o Geta.

b) *Turcasso e arco.*

Eros-Hypnos:

1. Oxford. Cl. 358, 5 R.

Il Furtwängler (*Bull. dell' Inst.*, 1887, pag. 127) riconosce, nel noto tipo a cui appartiene la presente statua, una combinazione di Eros e Hypnos, destinata ad uso sepolcrale.

Ercole:

2. Firenze, P. Pitti. R. II 214, 2.

c) *Clamide e turcasso.*

Apollo:

1. Diadumeno. Delo. Atene. R. II 547, 9.

Di questo tipo si è già detto al cap. I, nell'introduzione alla serie degli atleti.

Eros:

2. Eros-Thanatos. M. Nazionale di Napoli. Cl. 357, 3 R.

La discussione intorno al tipo a cui appartiene la presente statua e le due seguenti è a pag. 42 seg.

3. Eros-Thanatos. R. II 439, 7.

Tolti i restauri: testa e braccia (Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 141), la statua corrisponde al noto tipo di Eros passato poi a raffigurare Thanatos.

4. Eros-Thanatos. Jena. Coll. Schott. R. III 173, 4.

5. Eros? M. Chiaramonti. Cl. 541, 4 R.

Lo Amelung (*Vat. Mus.*, I, 372), pubblicando la statua come fanciullo pugilatore, la ritiene una riduzione di pugilatore adulto rappresentato da una statua del Museo di Berlino (Kekule, *Kön. Mus.*, 469), erroneamente restaurata in arciere.

Ma la statuina vaticana potrebbe invece rappresentare un Eros palestrita, soggetto frequente nei rilievi. E a tale identificazione

è noto che non si opporrebbe l'assenza di ali: trattandosi di un particolare di difficile esecuzione in marmo, tanto che spesso veniva eseguito in bronzo anche per le statue di marmo, il copista poteva essere indotto a sopprimerlo, tanto più che per lui forse il turcasso del tronco avrebbe potuto servire a distinguere Eros da altri fanciulli.

d) *Tronco, turcasso e cranio ferino.*

Artemide:

1. Artemide? Blundell. Cl. 311, 5 R.

Il Michaelis (*Anc. Marbl.*, Ince 23) è incerto se sia un'Artemide o un'Amazzone. Nota che è notevole la somiglianza con tipi di Amazzone col petto coperto, come le statue di Dresda e di Vienna (*Ber. der Sächs. Gesell.*, 1850, tavv. 1, 2, 6; Cl. 482, 3 R; R. II 324, 8) ed i rilievi del fregio di Figalia.

Tra le due statue citate dal Michaelis e quella in questione non trovo notevoli analogie; convengo, invece, per quanto riguarda i rilievi di Figalia (*Anc. Marbl. in the Brit. Mus.*, IV, tavv. XIV, XVII, XXIII). Pertanto, se l'esemplare Blundell trova analogie in tipi di Amazzone, ne trova anche maggiori con statue di Artemide; una di queste è a Firenze (R. II 313, 7; Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 326); un'altra, di bronzo, è a Lione (R. II 315, 2), ove Artemide è chiaramente caratterizzata.

Quindi l'identificazione in Artemide, è senza dubbio, più probabile.

f) *Tronco e freccia.*

Apollo:

1. Blundell. Cl. 250, 7 R.

Sauer, *Jahrb. d. Inst.*, 1906, pag. 163: L'arco è addossato al tronco ed era sorretto dalla mano destra del dio; quindi appartiene all'originale.

([1])

([1]) Trovo nel *Répertoire* del Reinach (II 352, 9) una statua di Afrodite con sostegno con clamide e turcasso. Di tale esemplare, tipo capitolino-mediceo, non conosco che il disegno citato e non ho notizie di possibili restauri. Esso rappresenterebbe, invero, un esempio singolare di arbitrio da parte del

Il turcasso, dato con molta frequenza ad Apollo e ad Eros, raramente ad Ercole, eccezionalmente ad Artemide — che, recandolo sulle spalle, ha dovuto essere diversamente caratterizzata dai copisti —, s'incontra anche con due statue iconiche, le quali, però, rientrano nella cerchia degli arcieri divini. Difatti, se la corona di lauro caratterizza in Apollino il Fanciullo di Firenze, l'ampio mantello che scende dalle spalle della statua Lansdowne, trova riscontri in tipi di Apollo ed è favorevole all'identificazione: ritratto in sembianza di Apollo.

V.

Cane. Cervo.

a) *Cane.*

Artemide:

1. Coll. Vescovali. Cl. 309, 6 R.

Lo Amelung, nella descrizione del M. Chiaramonti, attribuisce ad una statua di Amazzone il tòrso 651 A (R. III 255, 1) e nota che una replica dello stesso originale è la presente statua della Coll. Vescovali. In appoggio alla interpretazione « Amazzone » cita

---

copista; ma ipotesi molto probabile è che avanti al tronco si trovasse un piccolo Eros, come in numerose repliche di tipo capitolino-mediceo (cap. XVI), a cui riferire gli attributi del tronco.

Moderni:

Apollo:

1. Chiaramonti. Cl. 247, 4 R.; Amelung, *Vat. Mus.*, Chiar., 285.
2. Lansdowne. Cl. 240, 2 R.; Michaelis, *Anc. Marbl.*, Lansd., 4.
3. Smith-Barry. Cl. 240, 3 R.; Michaelis, loc. cit., Marbury, 3.
4. Chiaramonti. Amelung, loc. cit.; Chiar., 178: Le gambe e il tronco non sono pertinenti.
5. Firenze, P. Vecchio. R. II 94, 2.
6. Tòrso restaurato in Apollo. Cambridge. R. II 98, 5; Furtwängler, *Statuenkopien*, pag. 50.

Eros:

7. M. Capitolino. Cl. 352, 7 R.; Helbig, *Führer*², 437.

un bronzo della Biblioteca Nazionale di Parigi (Babelon-Blanchet, *Bibliothèque Nationale*, 818; R. II 324, 9).

Della statua Vescovali non conosco che il disegno e le notizie del Clarac (Testo, 1241) il quale dà come moderni: il braccio d. dalla metà del bicipite, la mano s., la gamba d. dal ginocchio alla caviglia, la s. dal ginocchio alla metà del piede; nel cane la testa e le gambe.

Tolti i restauri, l'unica divergenza fra la statua Vescovali e il tòrso Chiaramonti consiste nell'assenza dei lunghi riccioli delle spalle nel secondo, mentre da entrambi gli esemplari marmorei differisce il bronzo citato dallo Amelung. Nei primi la figura è ponderata sulla gamba d., nel bronzo, sulla s.; l'Amazzone ha in più un mantello sulla spalla s., ed il chitone non è cinto nello stesso modo.

Analogie maggiori con le copie marmoree presenta invece un bronzo della stessa Collezione della Biblioteca Nazionale di Parigi (Babelon-Blanchet, loc cit., 128; R. II 316, 1), esemplare, questo, chiaramente caratterizzato per Artemide dal diadema e dal cerbiatto che ha sulla mano destra.

Tale riscontro fa ritenere molto più fondata per l'esemplare Vescovali la interpretazione « Artemide », convalidata anche dai lunghi riccioli delle spalle; particolare, questo, che senza dubbio conviene molto più ad Artemide che non ad un'Amazzone.

I seguenti tipi di Artemide sono chiaramente caratterizzati per tali dal vestito consistente nel peplo o nel chitone o in entrambi, sempre corti, l'ultimo spesso accorciato da un lungo colpos. A questi due indumenti è unito in molti casi un mantello stretto a cercine, che gira attorno alla vita e sulla spalla sin. Attributi frequenti sono la stephane e il turcasso greco:

2. M. Britannico. Catalogo Smith, III 1561.
3. Dresda. Cl. 298, 5 R.
4. Firenze. R. II 313, 7.
★5. Lione. R. IV 189, 3.
6. M. Capitolino. Cl. 303, 4 R.
7. Giustiniani. Cl. 307, 6 R.
★8. Dresda. R. II 314, 9.
★9. Madrid. Duca d'Alba. R. IV 188, 2.

10. Firenze. P. Corsini. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, II 251.
11. M. Pio Clementino. Cl. 305, 5.
12. M. Pio Clementino. Sala « Croce Greca », Inv. 584.
13. Coll. Vescovali. Cl. 310, 2 R.
★14. Coll. Campana-Louvre. R. II 314,1: Testa di imperatrice?
★15. Torlonia. R. II 314, 5.
16. Vaticano. R. III 254, 6.
17. Già Cesi a Roma. R. II 310, 3. M. delle Terme.

Il Reinach riproduce tale disegno dall' Album di Pierre Jacques (tav. III), e di esso il Michaelis (*Röm. Mitth.*, 1891, pag. 57) ha tentato l'identificazione con una Artemide del tipo di Versailles del M. Capitolino (Cl. 307, 7 R). Ma il disegno in questione non concorda con la statua citata; concorda invece esattamente con un torso nel Giardino del Chiostro del M. delle Terme.

18. Sciarra-Somzée. R. II 801, 5.
★19. Giustiniani. Cl. 308, 2 R.
20. M. Pio Clementino. Cl. 305, 7 R.
★21. Farnese. R. II 310, 4.
22. Garimberti. R. II 310, 5.
23. P. Vidoni a Roma. Cl. 503, 1 R.

Il Clarac pubblica il disegno col nome di Atalanta, mentre nel testo riconosce che la stephane che adorna la testa della statua non conviene a tale soggetto. L'identificazione più ovvia, che è quella in Artemide, non incontra alcuna difficoltà, la foggia del vestito essendo frequente nelle statue di tale divinità ed anche la nebride trovando riscontri in una statua di Oxford (Cl. 297, 8 R.; Michaelis, Oxf. 22) e in una di Villa Borghese (Cl. 304, 2 R.), molto simili a questa.

24. Vaticano. R. III 254, 10.
★25. Costantinopoli. R. II 315, 1.
26. Rospigliosi. R. II 310, 6.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 707: Il ventre del cane è forse antico.

27. Berlino. R. II 310, 7.
★28. M. Nazionale di Napoli. Cl. 306, 5 R.
★29. Coll. Adam. R. II 310, 1: Sospetta.
30. Pal. Colonna a Roma. R. III 94, 5.

La presente statua, restaurata con una testa non sua, è ritenuta un'Artemide (Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 686; Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 1151).

Per quanto essa non riproduca un tipo noto di tale divinità, e sebbene la perdita della testa e delle mani, con gli oggetti che potevano reggere, abbia reso difficile l'identificazione, tuttavia nulla si oppone a che nella statua possa riconoscersi una Artemide.

La foggia del vestire (chitone raccorciato e mantello scendente sul dorso) potrebbe far pensare ad un'Amazzone; ma nessun carattere renderebbe questa seconda interpretazione più probabile della prima.

★31. Artemide? Giustiniani. Cl. 308, 5 R.

Il Clarac che pubblica questa statua non ne conosce i restauri. Così com'è nel disegno sembra un pasticcio e la parte antica, dato che ci sia, deve ridursi a ben poco.

Meleagro:

Le seguenti statue sono del noto tipo che si fa risalire a Scopas:

32. Vaticano. Cl. 479, 2 R.
33. V. Borghese. R. II 555, 1.
34. P. Barberini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 1104.

35. Torlonia. Cl. 479, 5 R.

Caratterizzata per Meleagro dalla testa di cinghiale posata sul tronco a cui si appoggia la figura.

Cacciatori:

Trovo le seguenti statue pubblicate come cacciatori, ma se per la prima tale identificazione ha in suo favore i calzari, per le altre unica base è il cane del sostegno.

Tuttavia se tale identificazione non ha tutto il carattere della certezza, non presenta neppure alcuna difficoltà:

36. M. Capitolino. Cl. 311, 7 R.
★37. M. Torlonia. R. II 555, 4.

Dalla pubblicazione fotografica (*Museo Torlonia*, 199), il cane apparisce tenuto al laccio dal cacciatore; ma che l'unione tra la figura e il suo sostegno sia opera del restauratore, sembra convalidato dalle parole del Visconti che nella descrizione accenna soltanto ad un cane ai piedi della statua.

38. Ritratto. Westmacotte. Cl. 585, 5 R.

Il Michaelis (*Ancient Marbles*, pag. 487) riporta la denominazione di « Marco Aurelio giovane » data alla statua nella pubblicazione del Clarac e negli *Specimens*, senza aggiungere altro. Il Bernoulli non nomina la statua fra i ritratti di M. Aurelio.

Dioscuri:

39. Dioscuro. M. Nazionale di Napoli. Cl. 503, 4 R.

Il Clarac pubblica questa statua col nome di Paride, e come tale, difatti, la trova completata dal restauratore che le ha dato il pomo nella destra; nel testo respinge la denominazione di Dioscuro data dal Winckelmann poichè non crede che tale divinità possa venire rappresentata come nella statua in questione; riconosce in essa un lavoro decorativo destinato a fare *pendant*, perchè in attitudine di riposo tiene i giavellotti nella sinistra.

Le ragioni del Clarac non scuotono, tuttavia, l'identificazione del Winkelmann, accettata dal Gerhard (*Ant. Bildw. zu Neapl.*, 297): la cista Ficoroni (Müller-Wieseler, *Denkm*, I, 309 B) ci offre una figura di Castore rappresentato, come la statua di Napoli, col pilos sulla testa, con clamide e due giavellotti. Inoltre il Clarac parla di figura ornamentale destinata a fare *pendant*, e in tal caso non saprei trovare un soggetto più adatto di un Dioscuro a tale disposizione: i Dioscuri di Monte Cavallo e del Campidoglio ne sono due ben noti esempî.

Silvano:

Le seguenti statue appartengono tutte alla stessa ben nota concezione di Silvano barbato, coronato di pino, con la nebride carica di frutti:

40. Dresda. Cl. 220, 1 R.

41. Monaco, Glypt. Cl. 221, 4 R.

★42. Parigi. Cl. 220, 4 R.
★43. Torlonia. R. II 43, 1.
44. Despuig a Maiorca. R. II 43, 3.
45. Oxford. R. II 44, 8.
46. Catajo. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, V, 439.
47. P. Sciarra. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 568.
48. V. Volkonsky. Matz-Duhn, loc. cit., 569.
49. Palatino. Matz-Duhn, loc. cit., 571.

b) *Cane e selvaggina.*

Artemide:

Le seguenti statue, come quelle della serie a), sono chiaramente caratterizzate per Artemide:

1. M. delle Terme. Chiostro. Inventario, 161.
2. Cherchell. R. III 95, 8.
3. M. Nazionale di Napoli. Cl. 306, 6 R.
4. Quirinale. Matz-Duhn, loc. cit. 698.
5. Atene. R. II 310, 2.

Lo Schrader (*Ath. Mitth.* 1896, pag. 272) ravvisa in questa statua una replica della Artemide di Versailles; ma la somiglianza è molto superficiale, ed una grande divergenza fra i due tipi consiste nell'adattamento del mantello a cercine. Nell'Artemide di Versailles esso è disposto secondo un motivo che ho riscontrato soltanto in due altri esemplari: uno nel M. Capitolino (Cl. 307, 7 R.), l'altro nel giardino del M. delle Terme che credo sia quello stesso riprodotto da Pierre Jacques (R. II 310, 3).

6. Cherchell. R. II 310, 8.
7. Bertrich, Treves. R. II 311, 1.
8. Dresda. Cl. 305, 6 R.
9. Samo. R. III 95, 4.

c) *Cane e testa di cinghiale.*

Meleagro:

1. Vaticano. Cl. 479, 1 R.

Artemide:

2. Rondanini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 696.
([1]).

Oltre alle statue di cacciatori divini e mortali, troviamo il cane con un Dioscuro e con Silvano. Quanto al primo, esso rientra nella cerchia dei cacciatori, come è provato dalla presenza dei Dioscuri in rappresentanze della caccia al Cinghiale Caledonio; qui, poichè la statua regge due giavellotti, l'aggiunta del copista non può essere imputata ad arbitrio. Quanto a Silvano, il cane è bene il compagno dello *arvorum pecorisque deus* (Virgilio, *Aen.*, VIII, 600).

([1]) Moderni:

Artemide:

1. Dresda. Cl. 298, 6 R.; Becker, *Augusteum*, C.
2. M. Capitolino. Cl. 307, 7 R.; Mori, *M. Capitolino*, Atrio 25.
3. Altieri. Matz-Duhn, loc. cit., 680.
4. V. Massimi. Matz-Duhn, loc. cit., 690: Il cane non è unito a parti antiche della statua ed è di marmo diverso.
5. P. Barberini. Matz-Duhn, loc. cit., 700.
6. Albergo Costanzi. Matz-Duhn, loc. cit., 702.
7. P. Strozzi. Cl. 306, 3 R.; Matz-Duhn, loc. cit., 697.
8. Oxford. Cl. 297, 8 R.; Michaelis, *Anc. Marbl.*, Oxf. 22.
9. V. Cetinale, Siena. R. II 313, 5: Braccia e gambe moderne.
10. Giustiniani. Cl. 307, 2 R.; Matz-Duhn, loc. cit., 679: La statua non è antica.

Diogene:

11. V. Albani. Cl. 511, 5 R.; Helbig, *Führer*[2], 796.

Atleti:

12. Discobolo. Firenze. Cl. 311, 2 R; Duetschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, III, 245 Il cane moderno è stato sostituito da un tronco d'albero.
13. Efebo. Firenze, P. Corsini. Duetschke, loc. cit., II, 254.
14. Figura giovanile. R. II 555, 5; Duetschke, loc. cit., II, 220.

Amazzone:

1. V. Pamphilj. Cl. 304, 4. R.; Matz-Duhn, loc. cit., 946.

d) *Cane, mantello, turcasso.*

Cacciatore:

1. V. Pamphilj. Cl. 480, 3 R.; Matz-Duhn, loc. cit., 1101.

d) *Cervo e cerva.*

Artemide:

1. Versailles. Louvre. Cl. 143, 4, 5, 6, R.

Heracles e Telefo:

2. Louvre. Cl. 152, 7 R.
3. Louvre. R. II 233, 4.

È del tipo della precedente; Telefo è perduto insieme con altre parti.

4. Mehadia (Ungheria). R. II 233, 6.
★5. Torlonia. R. II 233, 1.

Il cervo con Artemide è in relazione di divinità e animale sacro; la cerva con Heracles è motivata dalla presenza di Telefo di cui fu la nutrice.

A proposito dell'Artemide di Versailles, è opportuno di rilevare qui come il cervo apparisca estraneo all'originale. Infatti, ogni legame tra esso e la figura della dea sparisce quando, astraendo dai restauri si abbia presente la dea con l'arco nella sinistra, in atto di prendere colla destra una freccia dal turcasso. Inoltre il tòrso del M. delle Terme (a, 17), che è l'altra replica dello stesso originale con la gamba sinistra conservata, ha avanti al sostegno un piccolo cane che rivela subito l'aggiunta del copista.

VI.

Cinghiale.

a) *Spoglia.*

★1. Artemide? Italica. R. III 94, 9.

Se la testa è antica e pertinente, la stephane caratterizza la statua per Artemide; ma giacchè una replica dello stesso tipo, e senza stephane, è anche pubblicata dal Reinach (II 313, 5), resta la possibilità che la statua in questione rappresenti Atalanta.

2. Atalanta? Vaticano. Cl. 481, 3 R.

La pertinenza della testa con la stephane è negata dal Clarac (Testo 2027) e messa in dubbio dallo Amelung (*Vatic. Mus.*

Cortile del Belvedere, 102 α); pensano quindi entrambi ad Atalanta, senza escludere Artemide.

3. Ercole. Ritratto romano. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 117.

È caratterizzato dalla pelle leonina che gli copre la testa e le cui zampe si annodano sul petto.

b) *Testa.*

Meleagro:

Le due seguenti statue sono repliche della nota creazione attribuita a Scopas:

1. Vaticano. Cl. 479, 2 R.
2. P. Barberini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1104.
3. Adam. R. II 555, 3. Sospetto.

Statua iconica:

4. V. Pamphilj. Cl. 598, 2 R.

Il cinghiale con Artemide, Meleagro, Atalanta, Ercole, è un accenno ora alla caccia in generale, ora a singole imprese: il Cinghiale Caledonio e il Cinghiale d'Erimanto.

La statua iconica può rientrare nella cerchia dei cacciatori, e a ciò non contraddirebbe la spada che la figura ha in mano; ma il sarcofago di T. Statilius Aper al M. Capitolino fa pensare che sia piuttosto un'allusione al nome.

VII.

Spoglia leonina, clava.

a) *Spoglia leonina.*

Ercole:

1. Giustiniani. Cl. 464, 3 R.

Il Clarac (Testo, 1969) dà come restauri il braccio sinistro e la clava; ma per l'identificazione restano sempre la corona di pioppo sulla testa e i pomi nella destra.

Eros:

Del noto tipo che infila l'arco:

2. Venezia. M. S. Marco. Cl. 360, 3 R.
★3. Ny-Carlsberg. R. II 427, 5.

b) *Spoglia e clava.*

1. Pavlovsk. Cl. 355, 7 R.
★2. Maiorca, Coll. Despuig. R. II 427, 4.

Ercole:

★3. Campana. Louvre. R. II 223, 7.

Niente c'induce a vedere qui Teseo piuttosto che Ercole in aspetto di vincitore colla testa circondata dalla tenia.

c) *Spoglia e turcasso.*

Eros:

1. M. Britannico. Cl. 358, 7 R.

d) *Tronco e clava.*

Ercole:

1. Tòrso con pelle leonina. Torino. Dütschke, *Ant. Bildw.*, IV, 59.

([1])

Spoglia leonina e clava sono gli indiscutibili attributi di Ercole; e il trovarli uniti con rilevante frequenza all'Eros che infila l'arco, non può indicare che una voluta relazione tra il dio bambino e l'Eroe. E se non possiamo ammettere che tale rela-

([1]) Moderni:

Ercole:

1. Coll. Pamphilj. Cl. 473, 3 R. Clarac, Testo, 1971 A.
2. P. Odescalchi. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 108.

zione fosse negli intendimenti dell'autore dell'originale, tutto ci induce ad asserire che era certo negli intendimenti dei copisti. Del resto, anche senza tener conto dei sostegni, le rappresentanze di Eros cogli attributi di Ercole non sono rare nell'arte antica (Furtwängler, *Bullettino dell'Ist.*, 1877, pag. 124; S. Reinach, *Bull. de corr. hell.*, 1886, pag. 390).

VIII.

Pantera.

a)

Dioniso:

I seguenti tipi di Dioniso sono caratterizzati per tali dai lunghi riccioli scendenti sulle spalle, insieme alla testa coronata di vite o di edera, al lungo tirso a cui si appoggiano a guisa di scettro, al kantharos:

1. Chablais. Vaticano. Cl. 384, 7 R.
2. M. Pio Clementino. Cl. 384, 5 R.
3. Coll. Hope. Cl. 391, 6 R.
4. M. Nazionale di Napoli. Cl. 379, 3 R.
*5. M. Nazionale di Napoli. Cl. 376, 7 R.
6. Tunisi. R. III 32, 1.
7. M. di Guelma. R. IV 65 5.
8. Berlino. R. II 119, 5.
9. Berlino. R. II 119, 4.
10. Monaco. Cl. 377, 6 R.
11. Vaticano. Cl. 384, 6 R.
12. Costantina. R. II 112, 4.
13. Spalato. Salona. R. III 33, 1.

Lo Schneider (*Oesterr. Jahresh.*, 1900, pag. 205) ritiene errata la posizione della pantera a sinistra, vicino al tronco; dovrebbe invece trovarsi a destra, sotto la coppa sorretta dal dio.

Evidentemente l'opinione dello Schneider deriva da analogie con gli altri esemplari ove la pantera è nella posizione indicata;

ma lo Schneider non ha notato che la pantera si trova avanti al tronco di sostegno, e non ha che un apparente legame col motivo statuario; è quindi ben naturale trovarla dalla parte della gamba stante, indipendentemente dalla mano che regge il kantharos. Le statue di Dioniso, che sembra aver avuto presenti lo Schneider, reggono il kantharos con la mano destra e piantano sulla gamba destra; a destra quindi il copista ha posto tronco e pantera. Con tale disposizione, questa si è trovata sotto la coppa; quindi l'apparente dipendenza della pantera che, volgendo in alto la testa, sembra ricevere il liquido cadente dal kantharos. Nella statua di Spalato la gamba stante è invece la sinistra: da questa parte quindi sono posti tronco e pantera, rendendo così evidente l'indipendenza di questa dal motivo statuario originale.

La stessa gravitazione, e perciò la stessa posizione della pantera, si nota nella statua che in questo elenco precede l'esemplare di Spalato.

14. Dresda. Cl. 384, 4 R.
15. Cherchell. R. III 31, 4.
16. Firenze, P. Vecchio. R. II 117, 9.
17. M. Nazionale di Napoli. Cl. 389, 6 R.
18. Pamphily. Cl. 390, 2 R.
19. Vaticano. R. IV 63, 1.
20. Madrid. R. IV 63, 3.

★21. M. Chiaramonti. Cl. 577, 3 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 367: La testa-ritratto è di gesso.

★22. ? Mannheim. R. III 33, 7.

Il Reinach, che pubblica questa statua col nome di Dioniso, in nota aggiunge che la testa è estranea. Il corpo, col torace coperto dalla nebride, non ha elementi che lo caratterizzino per Dioniso: ed anzi, stando al disegno del Reinach, è difficile di riconoscere un Dioniso in questo corpo tendinoso dal movimento legato. Tuttavia, non conoscendo nè i possibili restauri, nè una riproduzione fedele, è impossibile di formulare una opinione.

23. M. Capitolino. Cl. 381, 4 R.
24. Ludovisi. R. II 119, 8.

Questa statua, la cui testa è estranea, differisce dai precedenti tipi di Dioniso, ma tale denominazione risponde alle forme della statua e alla presenza dei sandali: non trova, quindi, oppo-

sizioni (Schreiber, *Villa Ludovisi*, 90; Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 269).

★25. Già della Valle. R. III 31, 3. Firenze, P. Cepparelli?

Il Reinach riproduce questo disegno dall'Album di Pierre Jacques, e si domanda se non sia da identificare con la statua Ludovisi che precede in questo elenco. Ma tra il disegno e la statua non può esserci identità; trovo invece descritta dal Dütschke (*Bildw. in Oberit.*, II, 415) una statua del Palazzo Cepparelli a Firenze, concordante interamente con questa. Unica divergenza tra il disegno e la descrizione sarebbe la posizione della pantera a destra nel primo, a sinistra nella seconda; e ciò potrebbe anche dipendere da una svista in quest'ultima.

Nella statua Cepparelli tutti gli attributi bacchici sono di restauro; è antica soltanto la pantera del sostegno. La figura inoltre non riproduce un tipo noto di Dioniso; tuttavia, nulla si oppone a tale identificazione.

26. Cales. Napoli. R. II 114, 4 = Madrid. R. II 120, 1 = R. IV 66, 4.

L'ultimo disegno del Reinach, riproducente la fotografia di Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 1734, toglie qualunque dubbio sulla identità dei tre disegni con un'unica statua presentemente a Madrid.

Mancando la testa e le mani, e non riproducendo l'esemplare un tipo noto di Dioniso, l'identificazione non ha l'assoluta certezza; ma oltre a non incontrare nessuna difficoltà, i riccioli delle spalle fanno ritenere probabile l'interpretazione della statua basata sulla pantera.

27. Dioniso e Pan. Pozzuoli. R. III 35, 1.
28. Dioniso e Pan. Sofia. R. III 35, 9.
29. Dioniso e Pan. Ny-Carlsberg. R. IV 69, 1.
★30. Dioniso e Arianna. Torlonia. R. II 129, 2.

Satiri:

★31. Già a Roma. Alb. de Pierre Jacques. R. III 32, 4.

Nella descrizione dell'*Album de Pierre Jacques*, il Reinach è indeciso sulla identificazione in Dioniso o in Satiro; ma nel *Répertoire*, dopo averlo messo tra le statue di Dioniso, aggiunge

in nota che è un satiro. Difatti concorda colla nuova denominazione il viso dal naso largo e schiacciato e dalle mascelle fortemente sviluppate.

Le seguenti statue appartengono ad un noto tipo di Satiro boschereccio:

32. P. Pitti, Firenze. R. II 137, 8.
33. P. Pitti, Firenze. R. II 137, 7.
34. M. Nazionale di Napoli. R. II 137, 6.
35. Ny-Carlsberg. R. IV 72, 5.
36. P. Rospigliosi. Matz-Duhn, loc. cit., 431.

37. (con Dioniso) Cambridge. Cl. 388, 2 R.
*38. (con Dioniso) Antica Coll. Bufali a Roma. R. III 35, 4.

Arianna:

39. (con Dioniso) Coll. Pacetti. Cl. 385, 6 R.

b) *Pantera e tronco con crotali.*

Satiri:

1. M. Britannico. R. II 137, 5.

Del tipo precedente: a) 32-36.

c) *Spoglia di pantera.*

1. M. Borghese. R. II 50, 8.

d) *Tronco con vite e pantera.*

Dioniso:

1. Cartagine, Vienna. R. II 112, 6.
2. Hannover. R. III 31, 6.
3. Dioniso e Satiro. M. Pio Clementino. Cl. 388, 4 R.

Satiro:

4. Firenze, Uffizî. Cl. 395, 1 R.
(1)

La pantera, sacra a Dioniso, è frequentissima con le statue del dio ed è usata anche per i rappresentanti del suo tiaso. Per i Satiri si trova quasi esclusivamente con un unico tipo di satiro danzante col quale sembra aver formato un insieme statuario omogeneo, pur conservando evidentissimi i segni di accessorio aggiunto dal copista. Questi si rivelano nell'incostanza del tipo di pantera e nelle proporzioni di essa, non sempre rispondenti alla statua.

IX.

Tronco con vite.

Dioniso:

Le seguenti statue sono caratterizzate dalla testa coronata di vite, dai lunghi riccioli scendenti sulle spalle, dal kantharos e dall'alto tirso a cui si appoggiano a guisa di scettro:

(1) Moderni:

Dioniso:

1. Louvre. R. II 119, 2. Froehner, *Mus. Impérial*, 224.
2. Dioniso e Arianna. Berlino. R. II 129, 1.

Conze, *Kön. Mus.* 99: La pantera è antica, ma non pertinente.

Satiri:

3. Pembroke. Cl. 403, 4 R.; Michaelis, *Anc. marbl.* Wilton, 151.
4. V. Albani. Cl. 407, 4 R. Clarac, Testo 1685 E.
5. Torlonia. Cl. 405, 4 R. Clarac, Testo 1707.

d)

1. Satiro e Dioniso bambino. Vaticano. R. II 130, 4.

Helbig, *Führer*[2] 403: La pantera, di cui la testa è chiaramente antica, non appartiene alla statua.

e) *Tronco con vite, pantera e satiro.*

Dioniso:

1. P. dei Conservatori. Sala dell'« Afrodite Esquilina ».

★1. Antica Coll. Perez a Roma. R. II 113, 7.
2. Coll. Coke. Cl. 391, 4 R.
3. Coll. Benedetti a Roma. R. III 31, 1.
4. Gianicolo. R. IV 62, 8.
★5. Già Campana. R. II 121, 3.

La testa e le mani con gli attributi, anche nel disegno si manifestano moderni. L'unico contrassegno per riconoscere nella statua un Dioniso, sarebbe una pantera alla sua sinistra che, non avendo nulla di comune col sostegno, apparisce un vero e proprio attributo. Di più, tolte quelle parti che appariscono restaurate, avremmo un tipo molto ripetuto di Dioniso, col kantharos nella destra e appoggiantesi al tirso con la sinistra.

★6. Coll. Despuig a Maiorca. R. II 114, 3.
★7. Farnese. R. II 117, 3.

Non ne conosco che il disegno citato. La testa e il grappolo della mano destra sembrano di restauro, ma per l'identificazione resterebbero sempre la nebride insieme ai calzari e alle forme molli.

8. M. Nazionale di Napoli. Cl. 583, 7 R.

È del tipo del precedente, ed ha testa e braccia moderne. Il Clarac lo ha pubblicato come Antinoo; ma il Dietrichson (*Antinoos*, n. 63) osserva che se anche la testa non fosse moderna, si tratterebbe soltanto di una leggera somiglianza.

9. Antinoo-Dioniso. Roma, Banca d'Italia R. II 568, 5.
★10. Adam. R. II 117, 8. Sospetto.

Sileno:

★11. Stoccolma, M. Reale. Cl. 425, 7 R.

Il Clarac (Testo 1777) non indica fra i restauri il tronco, bensì la gamba sinistra, compreso il ginocchio, che ad esso si appoggia; dovrebbe quindi essere moderno anche il sostegno.

Satiri:

12. Pourtalès. Demidoff. Somzée. R. III 37, 6.

b) *Tronco con vite e nebride.*

★1. Statua restaurata come Dioniso. P. Giustiniani. Cl. 378, 5 R.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 385: Il restauro si basa unicamente sul tronco di vite, la cui pertinenza, per altro, non è sicura.

c) *Tronco con vite, nebride, siringa, lagobolon.*

Satiri:

1. Satiro con Dioniso bambino. M. Nazionale di Napoli. Cl. 397, 6 R.

([1])

Troviamo regolarmente la vite con Dioniso e il suo Tiaso.

X.

Nebride, siringa, lagobolon, crotali.

a) *Nebride.*

Satiri:

Le seguenti statue appartengono a tipi di satiro conosciuti:

1. Versante. Louvre. Cl. 138, 3 R.
2. Danzante. M. Barracco. R. II 138, 3.

Nella *Collection Barracco* si parla di pelle di bue; ma non vi sono ragioni in favore di tale interpretazione, che ci condurrebbe al riconoscimento di un nuovo attributo del sostegno. Non

([1]) Moderni:

Dioniso:

1. Berlino. R. II 117, 10. Conze, *Kön. Mus.*, 89.
2. Dioniso-Antinoo. Olimpia. R. III 159, 10. *Olympia* III, pag. 218.
3. Vaticano. Cl. 380, 1 R. Helbig, *Führer*[2], 335.
4. Giardino Boboli. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.* II, 82.
5. Firenze, P. Antinori. Dütschke, loc. cit. II 397.
6. Dioniso e Eros. M. Worsley. Cl. 385, 4 P. Michaelis, *Anc. Marbl.* Brocklesby, 90.
7. Tòrso maschile restaurato in Dioniso. Berlino. R. II, 121, 5. Kekule, *Kön. Mus.*, 533.

ostante il cattivo stato di conservazione della spoglia, restano sempre nella testa elementi sufficienti per ravvisare in essa una nebride.

3. Danzante. Cherchell. R. II 138, 1.

b) *Nebride e lagobolon.*

Del tipo che si guarda la coda:

1. Vaticano. R. II 139, 10.

c) *Nebride, lagobolon e siringa.*

1. Versante. Già Ludovisi. M. delle Terme. R. II 139, 7.
★2. Danzante. Già Capranesi. R. II 140, 3.

d) *Nebride e pantera.*

Dioniso:

1. Dioniso e Satiro. Già Ludovisi. M. delle Terme. R. II 131, 1 (rovesciata).

e) *Nebride, vite e serpente.*

1. Dioniso e Eros. M. Nazionale di Napoli. Cl. 387, 1 R.

f) *Siringa e lagobolon.*

Satiri:

1. Satiro e Dioniso. Uffizî. Cl. 387, 2 R.

g) *Siringa e crotali.*

1. M. Vaticano. Cl. 399, 7 R.

h) *Siringa.*

1. Martinori. Simonetti. Cl. 416, 8 R.; e R. III 36, 2.
2. Madrid. M. Reale. Cl. 415, 3 R.

3. Vaticano. R. III 238, 4.

★4. Già Jennings, a Londra. Cl. 404, 6 R.

Il Clarac non ne conosce che il disegno del Cavaceppi (I, 8). L'oggetto che pende dal tronco non può essere che una siringa; ma, per quel poco che si può giudicare, ha un aspetto insolito, ed è probabile che sia moderna.

5. Satiro con Dioniso. M. Chiaramonti. Cl. 388, 4 R.

Pan:

6. M. Torlonia. R. II 141, 9.

7. Garimberti. R. II 69, 1. Sospetto.

È di tipo caprino.

Agatodemone:

8. P. dei Conservatori. R. II 45, 4.

Identificato dal Marucchi (*Bullettino d. comm. comun.*, 1878) come replica d'un originale di Prassitele esistente a Roma e che Plinio chiama: « Bonus Eventus ».

i) *Crotali.*

Danzatrice:

1. Berlino. R. II 398, 1.

Sileno:

★2. Cavaceppi. Cl. 420, 6 R.

Attis:

3. M. Chiaramonti. Cl. 184, 3 R.

Centauro:

4. M. Capitolino. Cl. 426, 2 R.

l) *Crotali e pantera.*

Satiro:

1. M. Britannico. R. II 137, 5.
([1]).

Nebride, siringa e lagobolon sono gli attributi più frequenti con le statue di satiri. Il primo attributo lo hanno in comune con Dioniso, al cui torace è stato non di rado adattato dagli scultori. I copisti hanno preferito per Dioniso la pantera e la vite, lasciando la nebride quasi esclusivamente ai satiri.

La siringa e il lagobolon sono evidentemente in relazione al tipo boschereccio di satiro ellenistico; e tali attributi sono quindi in comune con Pan, il dio della natura, con cui furono in parte assimilati.

Nell'Agatodemone del P. dei Conservatori la siringa concorda pienamente col fascio di spighe che il dio regge colla sinistra e lo caratterizzano per divinità campestre.

([1]) Moderni:

a) *Nebride.*

Satiri:

1. Vaticano. Cl. 405, 5 R.
2. M. delle Terme. Num. 283 del Catalogo Paribeni.

h) *Siringa.*

1. V. Albani. Cl. 398, 1 R.; Helbig, *Führer*[2] 783.
2. M. Capitolino. Cl. 399, 5 R.; Friederichs-Wolters, *Bausteine*, 1500.
3. Satiro e Dioniso. V. Albani. Cl. 397, 7 R.; Clarac, Testo, 1628 B.
4. Londra, Coll. Hope. Cl. 401, 3 R.; Michaelis, *Ancient Marbles*, Deepdene, 40.

i) *Crotali.*

Sileno:

1. Vaticano. Cl. 418, 1 R. Helbig, *Führer*[2] 297.
2. Vaticano. Cl. 421, 2 R. Amelung (*Vat. Mus.*, Braccio nuovo, 28).

l) *Nebride e siringa.*

Satiro:

1. Louvre. Cl. 150, 1 R. Fröhner, *Mus. Imp.*, 265.

I crotali, poco frequenti, li troviamo con satiri, col Centauro del M. Capitolino, con la Danzatrice di Berlino, tutti soggetti per i quali i crotali sono spesso dati dagli autori alle figure stesse. Con l'Attis Chiaramonti i crotali sono in relazione al culto di Cibele.

XI.

Ariete o capra.

a)

Ermete:

I seguenti esemplari sono caratterizzati dal petaso, dalle ali alla testa o ai piedi e dal caduceo:

1. Catajo. R. II 159, 7.
2. Trento. R. II 151, 8.
3. P. dei Conservatori, Cortile.
4. Ladenburg. Karlsruhe. R. III. 242, 5.

Mancano la testa e il braccio destro; ma sebbene sia assente qualunque attributo, la identificazione in Ermete può farsi in base ad altre repliche dello stesso tipo più ben conservate; fra queste l'Ermete della Galleria delle statue al Vaticano (Cl. 364, 6 R.).

5. Coll. Flatter a Ténès. R. III 32, 7.

Il Reinach pubblica la presente statua, a cui mancano la testa e le braccia, come Dioniso; ma, mentre non conosco tipi di tale divinità con cui unirla, la trovo perfettamente concordante, come la statua precedente, con l'Ermete della Galleria delle Statue in Vaticano (Cl. 364, 6 R.).

6. Roma, Magazzino Comunale. R. III 242, 5.

Replica del tipo pasitelico di Stephanos a V. Albani. Mancano la testa, le braccia e la gamba destra e, con esse, gli elementi necessarî per una identificazione; tuttavia, in base all'ariete del sostegno, il Mariani (*Bull. comun.* 1901, pag. 167) propone di riconoscervi un Ermete.

Anche senza tener conto dell'ariete del sostegno, come è necessario nella presente indagine, la identificazione ha il carattere della probabilità.

Pan:

Tipo caprino:
7. V. Borghese. Inventario CCXXXV

Dioniso:

8. Cagliari. R. IV 63, 9.

Caratterizzato dall' insieme di pelle caprina e riccioli scendenti sulle spalle.

b) *Capra e cista.*

Satiri:

Noto tipo ellenistico:
1. M. Capitolino. Cl. 399, 5 R.

Ariete e capra con Ermete e Dioniso sono in relazione di divinità e animale sacro; con i due esempî di Pan e Satiro abbiamo nei tronchi una ripetizione di quanto frequentemente troviamo in altri monumenti figurati, dove Pan e Satiri sono in compagnia di ovini e caprini, dei quali ripetono il carattere ferino.

XII.

Aquila.

Zeus:

Nelle seguenti statue mancano gli attributi, e la identificazione corrente si fonda, più che altro, sull'aquila del sostegno; tuttavia i caratteri della testa e dell' insieme sono tali da giustificare pienamente l' identificazione:

1. Lot-et-Garonne. R. III 7, 2.
2. M. Capitolino. Cl. 188, 6 R.
3. Louvre. Cl. 158, 1 R.
★4. Già della Valle. *Album de Pierre Jacques.* R. III 4, 4.
5. Borghese, Louvre. R. II 12, 5.
6. Vaticano. R. IV 7, 7.
7. M. Borghese. R. II 13, 2.

Il tipo di vestito di questa statua è molto simile a quello usato comunemente per Asclepio: ma l'Overbeck (*Kunstm.* II, pag. 132) ritiene la crezione uno Zeus, il cui rappresentante principale è dato dall'esemplare di Tindari (R. II 12, 6).

8. Cherchell, Louvre. R. II 11, 5.

Manca la testa, ma l'identificazione si basa su numerose repliche di questo tipo di Zeus.

9. Madrid, M. Reale. Cl. 196, 1 R.

L'Overbeck (*Kunstm.* Zeus, pag. 247) vi riconosce uno Zeus con l'egida.

★10. Borghese, Louvre. R. II 12, 5.

Non ne conosco che il disegno del Reinach, ma è un tipo di Zeus riprodotto anche in un bronzo di Vienna (R. II 13, 4).

Le tre statue seguenti hanno la testa rimessa, ed il motivo artistico, pur rispondendo ad un tipo di Zeus, trova frequenti riscontri fra le statue imperiali (cfr. Palmizio 66-69); quindi non è certo che rappresentino Zeus piuttosto che un imperatore:

★11. Zeus? Tolosa. R. II 12, 1.

12. Zeus? V. Albani. Cl. 188, 1 R.

13. Zeus? M. Borghese. Helbig, *Führer*[2] 945.

14. Zeus-Ritratto? Utica, Leida. R. II 5, 5.

La proposta di riconoscervi un ritratto sotto forma di Zeus con l'egida, è dell'Overbeck (*Kunstm.*, Zeus, pag. 247).

★15. Zeus? Miollis. Cl. 194, 1 R.

Così come si conosce, rappresenterebbe Zeus giovane con la egida; ma l'Overbeck (*Kunstm.*, pag. 247) pensa piuttosto ad un mal compreso restauro.

16. Zeus? V. Massimi. Cl. 185, 4 R.

Si dubita dell'antichità di questa statua (Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 8) che riprodurrebbe uno sconosciuto tipo di Zeus con chitone e himation.

★17. Zeus. Adam. R. II 12, 3. Sospetto.

Statue iconiche:

18. Claudio. Vaticano. R. II 574, 1. Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, pag. 332.

19. Claudio. Olimpia. R. II 572, 8. *Olympia*, III, 60, 7.

Le due seguenti statue romane hanno la testa coperta dalla toga.

20. Studio Monteverde a Roma. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1285[a].

21. Giardino Boboli, Firenze. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, II, 75.

b) *Cerbiatto e aquila.*

Zeus:

1. Zeus? Miollis, Aldobrandini. Cl. 194, 3 R.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 17: La testa, il collo e le braccia sono di restauro. La parte inferiore col sostegno è separata, probabilmente è antica, e la statua si componeva di due pezzi.

Sull'antichità o meno della parte inferiore non si pronuncia neppure lo Amelung (*Einzelverkauf*, 1354).

(1).

L'aquila, oltre che con Zeus, per il quale è l'unico attributo dato dai copisti, s'incontra con statue iconiche. Per queste, nel caso di Claudio è l'imperatore rappresentato in sembianze di Zeus; per le altre, giacchè sono in atto di compiere un rito sacro, si può pensare, senza apparenti difficoltà, ad un rito in onore di Zeus.

XIII.

Delfino.

Poseidon:

1. Cherchell. R. II, 30, 3.

Caratterizzato dall'ippocampo retto dalla mano destra (Brunn, *Annali dell'Istituto*, 1857, pag. 188, tav. E).

2. Coll. Coke. Cl. 428, 4 R.

(1) Moderni:

1. Zeus, Blundell. Cl. 184, 4 R. Michaelis, *Ancient Marbles*, Ince 2.
2. Zeus? Berlino. R. II 12, 2. Kékulé, *Beschreibung*, 290.
3. Tòrso giovanile restaurato in Ganimede. Coll. Hope. Cl. 193, 7 R. Michaelis, loc. cit. Deepdene 24.
4. Torso giovanile con berretto frigio. P. già Valentini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 953.

Del tipo precedente (Michaelis, *Ancient Marbles*, Holkham, 18).

Lo stato di conservazione delle tre statue seguenti non offre elementi sufficienti a caratterizzarle; ma il motivo statuario ha riscontri nella pittura ove Poseidon è chiaramente caratterizzato dal delfino nella destra e il tridente nella sinistra (Overbeck, *Kunstmyth.*, tav. XII, 19, 23).

3. Madrid. Cl. 435, 1 R.

4. Ludovisi, Somzée. R. II, 30, 4; 780, 8.

Furtwängler, *Coll. Somzée*, pag. 23.

5. M. Nazionale di Napoli. Cl. 428, 6 R.

Tolti i restauri (*Guida* Ruesch, 245), è del tipo delle due precedenti.

6. M. Britannico. R. III, 123, 3.

Il Reinach ripete il punto interrogativo aggiunto da A. H. Smith alla identificazione in Poseidon (*Catalogue of Sculpture*, III, 1540). Però lo stato frammentario non impedisce di riconoscervi un tipo conosciuto di Poseidon, di cui l'Overbeck (*Kunstmyth.*, II, pag. 282) cita un esemplare in un bronzo di Napoli proveniente da Ercolano (Cl. 434, 1 R.).

Le seguenti statue non appartengono a tipi ripetuti di Poseidon, e all'identificazione corrente ha servito di base il delfino di sostegno; tuttavia i caratteri dell'insieme sono tali da giustificare pienamente l'identificazione:

7. Melos, Atene. R. II 28, 1.

8. Byblos. R. IV 20, 2.

Afrodite:

Le seguenti statue appartengono a tipi noti:

Tipo di Cnido:

*9. M. Torlonia. R. II 355, 5.

Tipo Capitolino-Mediceo:

10. Dresda. Cl. 328, 7 R.

11. Roma. Ermitage. R. II 350, 4.

*12. Dresda. R. II 356, 2.

*13. Dresda. R. II 356, 3.

*14. Costantinopoli. R. II 355, 10.

15. V. Pamphilj. Cl. 337, 8 R.
16. Madrid. Cl. 348, 3 R.
17. P. Pitti. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, II, 3.
★18. Roma, P. Viscardi. Cl. 326, 5 R.
19. Afrodite-Ritratto. M. Nazionale di Napoli. Cl. 325, 3 R.
20. Afrodite-Ritratto. Vaticano. Cl. 335, 3 R.
21. Louvre. Cl. 335, 1 R.
22. Monumenti Gabini. Cl. 334, 7 R.
23. Dresda. R. II 350, 1.
24. Giustiniani. Cl. 335, 2 R.
25. Montalvo. Chicago. R. III 108, 2. Sospetta.
★26. Adam. R. II 353, 10. Sospetta.
★27. *Vente Rollin.* R. IV 216, 1.
★28. Già della Valle. R. IV 217, 1.
29. Coll. Cook. R. IV, 219, 1.
30. Roma. P. Valentini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 755.
31. Roma, Via Nazionale 25. Matz-Duhn, loc. cit., 781.
32. Roma, Via Torino 70. Matz-Duhn, loc. cit., 782.

Tipi derivati dalla « Genetrix » :

33. Dresda. Cl. 336, 1 R.
34. Borghese. Zola. J. Reinach. R. III 113, 10.

Tipo « Anadyomene » :

35. Coll. Colonna. R. III 105, 3.
36. Torlonia. Cl. 334, 5 R.
37. Osborne. R. II 343, 5.

« Afrodite dal sandalo »:

38. M. Britannico. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*, II, 1417.

« Afrodite accovacciata »:

39. Campana. Ermitage. R. II 371, 6.

Eros:

40. Eros? Blundell. Cl. 357, 2 R.; Cl. 359, 2 R.

Il Michaelis (*Ancient Marbles*, Ince 26) lo ritiene un Eros, pur essendo privo di ali e mancando di qualsiasi originario attributo atto a caratterizzarlo.

Statue iconiche:

★41. Giustiniani. Cl. 591, 2 R.

42. Pembroke. Cl. 566, 2 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, pag. 210: Ha l'iscrizione — M. Antonius — e per il gesto della mano destra si pensò all'oratore; ma è oscuro come si giunse a tale conclusione per una statua con vestito greco e delfino ai piedi. La testa, di tipo agrippino, non è pertinente e forse neanche antica.

43. Tòrso restaurato in Apollo. P. Barberini. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 189.

b) *Delfino ed Eroti.*

Afrodite:

Tipo Capitolino-Mediceo:

1. De Medici. Uffizî. Cl. 328, 3, 4 e 5 R.
2. M. Nazionale di Napoli. Cl. 325, 4 R.
3. Louvre. Cl. 174, 7 R.
4. Giustiniani. Cl. 340, 4 R.
5. Tunisi. R. II 355, 6.
6. Venezia, M. Archeologico. Cl. 332, 8 R.
7. M. Britannico. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*, num. 1579.
8. Roma, P. Rospigliosi. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 779.

★9. Cavaceppi. Inghilterra? Cl. 338, 3 R.

★10. Parigi. Sig. Brunet. Cl. 332, 6 R.

★11. Ermitage. R. III 108, 8.

★12. Parigi, Lecomte. R. II 354, 11.

★13. Già Campana. R. II 352, 5.

★14. Parigi, M. Royal. Cl. 327, 4 R.

Statue iconiche:

15. Augusto. Prima Porta. Vaticano. R. II 574, 6.

c) *Vaso e delfino.*

Afrodite:

Tipo Capitolino-Mediceo:

1. Cherchell. R. II 355, 9.
2. Tunisi. R. III 110, 6.

d) *Vaso, mantello, delfino, Eros.*

1. M. Borghese. R. II 552, 8.

Dell'Eros non restano che i piedi sul vaso.

Mostro marino.

1. Vaticano. Cl. 329, 1 R.

Ercole:

2. V. Martinori. (Poniatowsky). Cl. 475, 1 R.

Caratterizzato dalla spoglia leonina.

Nel disegno del Clarac le estremità del mostro sono di animale terrestre: e nel testo, difatti, si parla di Cerbero.

([1])

([1]) Non ho accolto nel presente elenco le statue di Afrodite panneggiate con delfino o mostro marino a lato, perchè in questi casi, non essendo necessario un sostegno, abbiamo un vero e proprio attributo, e resta esclusa la possibilità d'una incosciente introduzione.

Moderni:

Poseidon:

1. M. Laterano. R. II 27, 1. Helbig, *Führer*[2], 688.
2. Atene. M. Britannico. R. III, 110, 6.

A. H. Smith. *Catalogue of Sculpture,* 1539: La gamba destra, il plinto e il delfino sono di marmo diverso.

Afrodite:

3. Torlonia. Cl. 333, 7 R. Clarac, Testo 1383.
4. Oxford. Cl. 348, 6 R. Michaelis, *Anc. Marbl.*, Oxford 25.
5. Monaco, Gliptoteca. Cl. 331, 7 R. Brunn, *Beschreibung,* 130.

Il delfino è l'unico attributo dato dai copisti alle statue di Poseidon, ed è frequentissimo con Afrodite, in relazione al carattere marino di entrambi.

Relazioni meno evidenti mostra il delfino con le statue iconiche e col supposto Eros Blundell. Sul sostegno della statua di Augusto di Prima Porta lo Studniczka *Röm. Mitt.*, 1910 pag. 50, ha ultimamente richiamato l'attenzione rilevando come il piccolo Eros abbia caratteri realistici tali da far supporre in esso rappresentato Gaio, il nipote di Augusto. Pur accogliendo qui la nuova identificazione, il sostegno rientra sempre nella categoria « delfino ed Eros ». La più probabile spiegazione della presenza, nella statua in questione, del sostegno proprio di Afrodite, è quella accolta anche dallo Studniczka: esso caratterizza il « clarus Anchisae Venerisque sanguis » di Orazio; da altri si è vista un'allusione alla vittoria navale di Azio.

Le spiegazioni date per il sostegno dell'Augusto di Prima Porta possono estendersi alle altre statue iconiche: progenitori divini (Afrodite o Poseidon), oppure vittorie navali. Si può aggiungere una terza spiegazione: il delfino può alludere al nome del soggetto come il cinghiale sul sarcofago di T. Statilius Aper al M. Capitolino e la riproduzione della nota statua sul sarcofago di T. Octavius Diadumenus; ed ancora, quanto rilevò il Fredrich (*Nachrichten d. K. Ges. d. Wiss. zu Göttingen*, 1895), per cui

---

6. V. Massimi. Cl. 347, 7 R. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 774.
7. P. Antinori, Firenze. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, II 393.
8. Torino. Dütschke, loc. cit., IV, 79.
9. Torino. Dütschke, loc. cit., IV, 86.
10. P. Borghese. Matz-Duhn, loc. cit., 753.
11. P. Viscardi. Cl. 325, 5 R. Matz-Duhn, loc. cit., 759.
12. P. Barberini. Matz-Duhn, loc. cit., 769.
13. V. Giustiniani. Cl. 347, 7 R. Matz-Duhn, loc. cit., 774.
14. P. Barberini, Matz-Duhn, loc. cit., 791.

Statua maschile:

15. Giustiniani. Cl. 480, 4 R. Testo, 2022 B.

b)

Afrodite:

1. Dresda. Cl. 332, 5 R., Clarac, Testo, 1379.
2. P. Barberini. Matz-Duhn, loc. cit., 789: Sembra moderna.

i mostri marini in relazione coi defunti sono allusivi al viaggio dei morti attraverso il mare per raggiungere la loro dimora.

Quanto alla statua Blundell nella quale avremmo un Eros senza ali, non so se, trattandosi di divinità con caratteri ed attributi proprî, si potrebbe estendere per il delfino l'idea d'allusione materna. Un'unica giustificazione per l'attributo materno, sarebbe che la statua avesse retto il turcasso — che i copisti solevano dare ai sostegni di Eros —; ed essendo state soppresse le ali, di difficile esecuzione in marmo, si sia abbondato negli accessorî caratterizzanti, introducendo gli attributi materni. Se poi avessimo qui, invece d'un Eros, un piccolo defunto, esso usufruirebbe delle spiegazioni date per le statue iconiche.

XIV.

Scrigno e volumi.

a) *Scrigno.*

Asclepio:

I seguenti esemplari sono tutti riconoscibili al tipo speciale di panneggiamento unito alla presenza del bastone col serpente:

1. Coll. Hope. Cl. 288, 6 R.
2. Tunisi. R. III 288, 1.
3. Lambèse. R. II 35, 7.

Manca il bastone col serpente, ma è in tutto simile alla precedente.

Igia:

4. P. dei Conservatori.

Helbig, *Führer*², 603: Fu creduta il ritratto ideale d'una poetessa; ma un residuo di serpente in una replica del Louvre (R. II 662, 3) ha fatto riconoscere in essa una dea della salute.

Statue iconiche:

5. Demostene. Vaticano. Cl. 511, 7 R.; Bernoulli, *Gr. Ik.*, II, pag. 69.
6. Eschine. M. Nazionale di Napoli. Cl. 512, 4 R.; Bernoulli, *Gr. Ik.*, II, pag. 62.

I seguenti esemplari riproducono un tipo proprio della statuaria iconica e molto ripetuto, a cui ha servito di modello quella creazione greca che noi conosciamo col Sofocle del M. Laterano:

7. L. Antonio? M. Capitolino. Cl. 554, 4 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.* I, pag. 80: L'identificazione in Mario e arbitraria. Giacchè il Faber, in base al vestito e allo scrigno, ha pensato ad un retore, si può fare il nome di L. Antonio.

8. St. iconica. Elyros. R. III 177, 10.
9. St. iconica. Giustiniani. Cl. 550, 7 R.
10. St. iconica. Dresda. Cl. 546, 3 R.
11. St. iconica. Dresda. Cl. 547, 3 R.
12. St. iconica. M. Nani. R. II 615, 8.

L'elenco delle statue dello stesso tipo non si limita agli esemplari che ho qui citato; ma, trattandosi di repliche, non solo non identificate, ma di cui ignoro anche i possibili restauri, ne tralascio l'inutile enumerazione.

Le seguenti statue appartengono al più noto e ripetuto tipo di ritratti riproducente il Romano in toga:

13. Cicerone? Venezia. M. S. Marco. Cl. 555, 3 R.

Duetschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, IV, 60: La testa, che al Bernoulli sembra moderna, mi lascia in dubbio.

14. Tiberio. Louvre. Cl. 170, 7 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, pag. 150: Proviene da Capri, e fu restaurata con una testa della stessa provenienza, forse non a torto.

15. M. Nonio Balbo. M. Nazionale di Napoli. Cl. 562, 2 R.
16. Nonio Balbo? M. Nazionale di Napoli. Cl. 557, 5 R.

Guida Ruesch, 24: È riferita arbitrariamente a Balbo figlio.

*17. Preteso Pupieno. Coll. Torlonia. Cl. 593, 5 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, IV, pag. 126: Non ha che fare col tipo di Pupieno delle monete.

L'elenco delle statue dello stesso tipo potrebbe continuare per qualche pagina; ma la mancanza di notizie relative alla identi-

ficazione e ai possibili restauri, rende qui completamente inutile la loro enumerazione.

Le seguenti statue riproducono, come le precedenti, un romano in toga; ma la testa coperta le indica in atto di attendere ad un rito sacro:

18. Coll. Mattei. Cl. 558, 8 R.
19. Torino, M. Reale. Cl. 451, 6 R.
20. N. Nazionale di Napoli. Cl. 552, 2 R.
★21. Louvre, R. II 569, 3.

b) *Volumi.*

Nelle seguenti statue il carattere iconico, anche se prive della testa originaria, è attestato dal motivo artistico comune ad altre statue-ritratti.

1. « Omero ». Napoli, M. Nazionale. Cl. 513, 4 R.

Guida Ruesch, 1140: Testa moderna.

2. Agoracrito? Gortyna. R. III 11, 7.

Il Lippold (*Ath. Mitt.*, 1911, pag. 153), in base a monete di Efeso, crede che rappresenti Agoracrito.

3. « Socrate ». Campana. Ermitage. R. II 570, 6.

Guédéonow, *Ermitage*, 196: Testa estranea.

4. Adriano? Cizico. Costantinopoli. R. II 580, 5.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, III, pag. 110: Non si sa nulla della testa, dalla riproduzione sembra rimessa; l'identificazione è dubbia.

5. St. iconica. Antiochia. R. III 537, 9.
6. St. iconica. Smith-Barry. Cl. 512, 7 R.
7. Preteso Silla. Napoli, M. Nazionale. Cl. 557, 6 R.

Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, pag. 90: L'identificazione non ha fondamento.

8. L. Vero. Vidoni. Cl. 575, 3 R.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1262: La testa rimessa è di dubbia antichità.

9. Regolatore di giuochi. P. dei Conservatori. R II 537, 8.
10. Regolatore di giuochi. P. dei Conservatori. R. II 537, 9.

11. Sacrificante. M. Capitolino. Portico. Inventario 36. (1).

Lo scrigno che serviva a riporre i volumi, ed i volumi stessi, dovrebbero trovarsi con uomini di lettere e scienziati e sono quindi appropriati con le divinità mediche, con Demostene ed Eschine. Ma vediamo anche lo scrigno e i volumi dati come sostegni costanti alle statue togate e ad altri tipi di statue iconiche. Di tali statue se ne sono identificate poche; ma, in ogni modo, non potremmo essere troppo rigorosi coi poveri copisti, e possiamo bene ammettere che anche allora la qualifica di *doctus* potesse essere data con una certa liberalità.

XV.

Cornucopia.

Statue iconiche:

1. Nerone. Costantinopoli. R. II 577, 9.
Qualificata da iscrizione.

Le seguenti statue non sono state identificate, o sono di denominazione incerta; tuttavia i caratteri iconografici della testa e il motivo statuario in uso nei ritratti non dànno luogo a dubbî:

(1) Moderni:

a) *Scrigno.*

Statue iconiche:

1. Sofocle. M. Laterano. Cl. 510, 3 R. Helbig, *Führer*[2], 683.
2. Antonino. Ermitage. R. III 161, 1. Guédéonow, *Ermitage*, 216.
3. Coll. Grey. Cl. 512, 8 R. Michaelis, *Anc. Marbl.*, Marbury, 8.
4. Berlino. R. II 579, 3. Kékulé, *Kön. Mus.*, 341.

Zeus:

Zeus? Pacetti. Cl. 287, 2 R. Furtwängler, *Masterpieces*, pag. 188.

b) *Volumi.*

Statue iconiche:

1. Filosofo. Vescovali. Cl. 512, 5 R. Clarac, Testo 2126.

2. « Tiberio ». Vaticano. Cl. 567, 7 R.

★3. « Lucio Vero ». Campana. Louvre. R. II 576, 6.

4. Pertinace? Macrino?. Louvre. Cl. 168, 1 R.

Bernoulli, *Röm. Ikon.*, IV, 127: È da escludere che sia Pupieno; lo stile del tempo fra Commodo e Gordiano III farebbe pensare piuttosto a Pertinace o Macrino, ove avessimo ritratti con cui accertare la supposizione. Potrebbe anche trattarsi soltanto di un governatore o di un ministro popolare.

5. Statua loricata. Tunisi. R. III 163, 8.

6. Statua acefala con clamide. Tunisi. R. II 45, 5.

Il Reinach pubblica questa statua come Genio dell'Abbondanza, ma evidentemente in base alla cornucopia del sostegno. Per una sicura identificazione mancano gli elementi nella statua e mancano anche analogie con altri esemplari.

La cornucopia, emblema di fertilità e di abbondanza, attributo dei Genî e delle divinità poliadi, si capisce che poteva essere data, se non a buon diritto, per adulazione, a qualunque statua d'imperatore o di governatore.

XVI.

Eros.

a)

Afrodite:

Tipo Capitolino-Mediceo:

1. Uffizî. Cl. 332, 7 R.

Tipo « Anadyomene »:

2. Pringsheim. Monaco. R. III 115, 1.

3. Pal. Sciarra. Matz-Duhn, *Ant.Bildw. in Rom*, 766.

Motivo dell'Afrodite di Cnido:

4. V. Pamphilj. Cl. 335, 5 R.

Narciso:

5. Narciso? Palermo. R. II 103, 3.

La testa apollinea e le braccia sono moderne. In Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, 559, si propone d'identificarlo con un Narciso. La statua trova infatti analogie con varie figurazioni di Narciso: specialmente note quelle dei sarcofagi in cui apparisce associato all'idea della morte.

b) *Tronco di melo con foglie e frutti e Eros.*

Afrodite:

Tipo Capitolino-Mediceo:

1. Berlino. R. II 354, 10.
2. Spalato. R. III 115, 3.

c) *Tronco con mantello e Eros.*

Afrodite che si adorna:

1. Berlino R. II 375, 5.

d) *Mostro marino e Eros.*

Tipo Capitolino-Mediceo:

1. Salerno. Chantilly. R. II 353, 4.

e) *Vaso, mantello e Eros.*

1. Già Somzée. R. II 804, 4.

f) *Eros e corazza.*

Cap. III, c). Vedi pag. 36.

g) *Eros e scudo.*

Cap. III, h). Vedi pag. 37.

h) *Eros e delfino.*

Cap. XIII, b). Vedi pag. 73.

Ho accolto nella presente trattazione anche i sostegni del capitolo in questione, con poco riguardo forse per il piccolo dio che viene trattato alla stregua d'un attributo; ma la colpa è soltanto del copista che lo ha irrigidito al sostegno, dando ad esso un aspetto in nulla diverso dagli altri accessorî che egli soleva aggiungere. Eros, difatti, non apparisce in alcuna relazione con Afrodite di cui le statue qui raccolte contano altre repliche per le quali furono fatti sostegni diversi.

XVII.

Omphalos.

Asclepio:

Le seguenti statue appartengono tutte al noto tipo di Asclepio, vestito di himation, appoggiantesi coll'ascella destra al bastone su cui s'avvolge il serpente:

1. Firenze, Uffizî. Cl. 288, 3 R.
2. Napoli, M. Nazionale. Cl. 289, 7 R.
3. Vescovali. Cl. 287, 1 R.
4. Vaticano. Cl. 289, 4 R.
5. Venezia, M. Archeologico. Cl. 287, 6 R.
6. Firenze, Pitti. R. II 31, 3.
7. Asclepio? M. Britannico.

È del tipo dei precedenti, ma lo Smith (*Catalogue of Sculpture*, 1485) pensa che qui sia usato a rappresentare Aristeo, in base al luogo di trovamento, Cirene, e all'età giovanile in cui il soggetto è riprodotto.

Molti altri esemplari restano certo da aggiungere al presente elenco, giacchè la creazione in parola è delle più ripetute. Ma sia che si tratti di lavori dozzinali, sia che il tempo abbia danneggiato il modellato originario, non è sempre possibile asserire se sia stato riprodotto un omphalos o sia stato invece sbozzato appena un informe sostegno. Tralascio quindi una enumerazione che riuscirebbe qui completamente superflua.

8. Asclepio? Ludovisi. Somzée. R. II 780, 6.

Il Furtwängler (*Coll. Somzée*, 17) ha pensato ad una replica dell'Asclepio di Calamis a Sicione. Ma, poichè egli nota che il tipo non corrisponde ai conosciuti per Asclepio, e poichè d'altra parte l'unica caratteristica del soggetto rappresentato risiede appunto nell'omphalos di sostegno, gl'intenti speciali di questo lavoro mi hanno imposto il punto interrogativo.

Apollo:

9. Citaredo. Petworth. R. II 105, 7.
10. Citaredo. Catajo. Duetschke, *Ant. Bildw. in Oberit.*, V, 800.

(1)

L'omphalos è l'attributo che i copisti davano di preferenza ad Asclepio.

Con Apollo, se tale attributo è raro nei sostegni, non è tuttavia meno appropriato.

XVIII.

Serpente. Lucertola.

a) *Serpente.*

Apollo:

Le seguenti statue hanno sicuri caratteri apollinei:

1. Vaticano, Belvedere. Cl. 239, 2 R.
2. Vienne. R. II 100, 4.

Asclepio:

3. Louvre. Cl. 148, 4 R.

Pur non riproducendo il notissimo tipo di Asclepio, ha con esso la maggiore analogia, e l'identificazione accettata non può sollevare alcun dubbio.

(1) Moderni:

1. Zeus. P. Verospi.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 6. La parte inferiore delle gambe e il sostegno sembrano moderni.

Serapide:

4. Tunisi. R. III 8, 8.

È caratterizzato dal polos.

Ermete:

Tipo dell'Ermete del Belvedere:

5. Andros. Atene. R. II 149, 10.
6. Thasos. Conze, *Reise auf den Ins. d. thrak. Meeres*, pag. 19.
7. Ermete? Louvre. Cl. 136, 3 R.

Tolti i restauri che ne fanno un Apollo, la statua si presenta piuttosto come un Ermete.

Genii:

Il tipo del panneggiamento unito alla cornucopia fanno porre le due seguenti statue nel gruppo noto e numeroso dei Genii rappresentati con la patera per la libazione:

8. Cartagine. R. II 36, 2.
9. Aix. R. II 37, 2.

Fanciulli:

*10. Gruppo di due fanciulli. Vienne. Cl. 539, 5 R. Distrutto.

11. Torlonia. Cl. 356, 3 R.

Poichè le ali e le braccia sono moderne (Clarac, Testo 1490), mancano elementi per riconoscervi Eros, ciò che sembra tanto meno probabile dalla presenza della clamide sulle spalle.

b) *Tronco di lauro e serpente.*

Apollo:

1. P. Chigi, Roma. Cl. 251, 3 R.

È del tipo dell'Apollo del Gabinetto delle Maschere in Vaticano (Furtwängler, *Masterpieces*, pag. 587).

c) *Sostegno con mantello e serpente.*

2. Coll. Giustiniani. Cl. 247, 6 R.

d) *Serpente, nebride e vite.*

Cap. X, e). Vedi pag. 64.
([1]).

Il serpente con Apollo e Asclepio è in relazione alla loro qualità di divinità salutari; con Serapide, Ermete e Dioniso, di divinità ctonie.

Quanto ai due Genii, essi sono rappresentati con la cornucopia, e quindi in relazione con le divinità del suolo terrestre. Inoltre il loro tipo, con qualche lieve variante dovuta allo scopo speciale a cui dovevano uniformarsi, ha avuto larga applicazione; tra i varî esemplari possiamo citare un bronzo del Gabinetto delle Medaglie a Parigi e una gemma in cui la figura ha il bastone col serpente proprio di Asclepio (Furtwängler, *Masterpieces*, pag. 276).

Nel serpente del gruppo distrutto di Vienne, qualora fosse stato autentico, credo che potremmo riconoscervi non un attributo, ma un elemento paesistico: i due fanciulli si disputano un uccello e sono sorretti ciascuno da un tronco, su uno dei quali è un serpente, sull'altro una lucertola che ha ghermito una farfalla; direi quindi che si sia voluto dare una specie di sfondo campestre alla scena.

Il Fanciullo Torlonia non identificato, potrebbe essere il ritratto ideale d'un defunto ed il serpente esser stato introdotto appunto per caratterizzarlo come tale.

([1]) Moderni:

a)

Apollo:

1. Giustiniani. Cl. 247, 7 R. Clarac, Testo 954.
2. Vaticano. Cl. 242, 7 R. Clarac, Testo 915.

Asclepio:

3. Mattei. Cl. 291, 1 R. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 71.

e) *Arco e serpente.*

1. Statua maschile nuda. P. Torlonia. Matz-Duhn, loc. cit., 1006.

e) *Lucertola.*

1. Hypnos. Madrid. Cl. 369, 3 R.
2. Ermafrodito? Maiorca, Coll. Despuig. R. II 96, 1.

L'identificazione Apollo dello Hübner (*Ant. Bildw. in Madrid*, 711) non sembra molto fondata ed è suggerita soltanto dalla lucertola del tronco che richiama il Saurottono. Apparisce più probabile la denominazione Ermafrodito proposta dal Reinach.

*3. Gruppo di due fanciulli. Vienne. Cl. 539, 5 R. (Distrutto).

*4. Silvano. M. Torlonia. R. II 44, 9.

Non ne conosco i restauri, ma dalla riproduzione il tronco sembra moderno.

Le lucertole sul tronco dello Hypnos di Madrid sono state spiegate in più modi: come un accenno al suo volo leggero, tale da non disturbare neppure i timidi animaletti che continuano tranquilli il proprio giuoco; come un attributo della luce del giorno in grado di distinguere questa divinità dai demoni del buio e della morte (Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1862, pag. 219). Ma qualunque sia la causa della loro introduzione, a noi basta il fatto che esse siano presenti nelle numerose repliche di Eros addormentato, per essere sicuri che il copista non commetteva arbitrii.

Per il gruppo di fanciulli di Vienne ho già detto a proposito del serpente: sarebbe un elemento paesistico. Altrettanto potremmo dire di Silvano, se — e ciò non è probabile — il sostegno è antico.

XIX.

Oca.

Pothos:

1. Firenze, Uffizî. R. II 99, 3.
2. Firenze, Palazzo Vecchio. R. II 99, 2.
3. Firenze, Uffizî. Duetschke, loc. cit. III, 205.
4. Napoli, M. Nazionale. Cl. 243, 3 R.

5. Creta, M. di Candia. Furtwängler, *Sitzungsberichte d. Kön. bayer. Akad.*, 1901, pag. 784.

*6. Viterbo (Scavi Rossi-Balestra). Firenze, Mus. arch. R. IV 257, 6. Milani, *Il R. Mus. arch. di Firenze*, tav. CXLVII.

*7. Pietroburgo? R. II 92, 6; sospetto.

Il tipo statuario rappresentato dalle precedenti statue è stato, per lungo tempo, tutt'altro che chiaro per gli studiosi. L'identificazione in Apollo e le varie azioni in cui si suppose occupato non si presentavano soddisfacenti e non spiegavano la statica della figura. Mediante alcune gemme, il Furtwängler potè sciogliere l'enigma e nella statua riconobbe Pothos appoggiato al tirso. La identificazione è veramente felice, e non si comprende come lo Amelung, pur citando lo studio del Furtwängler, persista nel vedere nella creazione un Apollo, quando la traccia di ali negli esemplari 1 e 5 lo escludono assolutamente.

La replica 6, resa nota ultimamente dal Reinach, dovrebbe portare un notevole contributo a favore della identificazione del Furtwängler, giacchè sono conservate le ali e le mani, e queste provano chiaramente come la figura si sostenesse ad un oggetto astiforme; ma di tale replica non conosco che il disegno citato e la relativa nota che ne indica la provenienza.

8. Statua togata. V. Mattei. Cl. 509, 7 R.

Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, 1212: La persona rappresentata si chiamava Anser; cfr. Aper al M. Capitolino, Diadumenus al Belvedere.

L'oca e il cigno con Pothos ed Afrodite rientrano nella cerchia afrodite-dionisiaca dei soggetti. A proposito del Pothos è opportuno di aggiungere qualche parola rispetto alla presenza, o meno, dell'oca nell'originale. Qui, per la pratica che posso aver acquistato mettendo insieme il presente lavoro, credo di poter affermare che l'introduzione è opera del copista. Introduzione causata, come in tutti i tipi precedentemente studiati, da uno squilibrio delle masse — qui è prodotto dalla clamide che scende dalla spalla sinistra — che impedisce la fedele traduzione marmorea d'un originale in bronzo. Per togliere l'inconveniente, si allungò la clamide e le si dette per sostegno l'oca.

In ogni modo, nel presente lavoro non è questione di ciò: non si tratta di accertare se un sostegno sia o no del copista, ma unicamente se l'attributo sia o no appropriato al soggetto. E certo, se esso fu introdotto dall'autore, non può a meno di esserlo: quindi il risultato dell'indagine non subirà alterazioni.

Quanto alla statua togata Mattei, la spiegazione per cui la persona rappresentata si chiamasse Anser, apparisce molto verosimile.

XX.

Protoma equina.

Dioscuri:

1. Cartagine. Louvre. R. II 109, 5.
2. M. Nazionale di Napoli. R. IV 59, 4.
3. Campana. Louvre. R. II 109, 3.
4. Campana. Louvre. R. II 109, 10.
5. M. Torlonia. Cl. 485, 2 R.

Helios:

6. Louvre. Cl. 169, 7 R.

Troviamo la protoma equina coi Dioscuri, domatori di cavalli e con Helios, auriga infaticabile del suo aureo cocchio.

XXI.

Non comuni.

Erma di Ercole:

1. Cestiario. Guattani. Cl. 521, 6 R.
2. Cestiario. Sorrento. Napoli. R. II 549, 6.
3. Atleta? Louvre. Cl. 136, 4 R.

Il Clarac (Testo 2192) pubblica la statua come atleta, in base

all'erma di sostegno. Pur mancando qualunque caratteristica, l'identificazione non incontra difficoltà.

(1)

Testuggine:

1. « Germanico ». Louvre. Cl. 161, 5 R.

Ritratto romano in sembianza d'Ermete.

2. Afrodite. Madrid. Cl. 348, 2 R.
3. Afrodite. Cavaceppi. Inghilterra. Cl. 338, 2 R.

(2)

Grifo:

1. Apollino. Catajo. R. II 108, 6.
★2. Apollo. Dresda. R. II 104, 3.

Caduceo:

1. Ermete-Manilio. Vaticano. Cl. 554, 3 R.
2. Ermete fanciullo. Blundell. Cl. 362, 1 R.

Maschera:

1. Attore comico? V. Albani. Cl. 533, 5 R.
2. Genio? V. Volkonsky. Matz-Duhn, *Ant. Bildw.*, 1132.

Mancano la testa e le braccia, ma il movimento vivace delle gambe fa pensare ad un Genietto.

Ermete itifallico:

1. Afrodite. Parigi, Pourtalès. Cl. 332, 3 R.
2. Afrodite. M. Britannico. A. H. Smith, *Catalogue of sculpture*, 1580.

Lira:

★ Ermete. Giustiniani. Cl. 366, 5 R.

(1) Moderni:

1. Statua di giovane restaurata in Ermete. Vaticano. R. III 240, 7. Amelung, *Vatic. Mus.*, Chiaramonti 450: Pasticcio: testa di Doriforo, corpo attico della metà del V secolo, erma decorativa acefala di Ercole.

(2) 1. Afrodite. Giardino delle Tuileries. Cl. 339, 3 R.

Il Reinach avverte che la statua è moderna.

Cetra:

Apollo. Firenze, Pitti. Cl. 250, 3 R.

Gallo:

Ermete. Timgad. R. III 42, 7.

Non resta che il tòrso con una sola gamba; tuttavia il motivo del mantello gettato sulla spalla sinistra è comune ad altre statue di Ermete e giustifica l'identificazione che ne fu fatta.

Oggetti rituali. Tirso e corona di mirto:

Fanciullo attendente al culto di Hestia. Roma, Antiquarium. R. III 177, 2.

Identificata dalla Esdaile (*Journ. of hell. stud.*, 1909, pag. 1).

Cultro:

Fanciullo attendente a un culto. Coll. Egremont. Cl. 452, 3 R.

Civetta:

Athena. P. Rospigliosi. Cl. 231, 6 R.

Vaso, panneggiamento, scrignetto:

« Venere Esquilina ». P. dei Conservatori. R. II 364, 2.

È in atto d'acconciarsi.

Alveare:

Tito. M. Vaticano. Cl. 578, 1 R.

Nessuno dei varî attributi considerati in quest'ultimo capitolo contrasta col soggetto statuario.

La raccolta degli accessorî-sostegno non è completa; ma, dato lo scopo del presente lavoro, non ho preso in considerazione quelli che non potevano servire a caratterizzare un soggetto, come: panneggiamenti gettati su un tronco o un vaso, pilastri, colonne, sostegni rivestiti di foglie ornamentali.

La conclusione del presente lavoro è quella che era lecito aspettarsi: in un numero tanto rilevante di statue con sostegno-attributo, non un caso in cui si possa recisamente affermare l'arbitrio del copista. E se, accertato questo dato di fatto, non è possibile passare a quella che sembrerebbe la sua immediata conseguenza ed affermare recisamente che gli attributi del sostegno sono sempre appropriati al soggetto, ciò dipende unicamente dal cattivo stato di conservazione di molte statue, tale da non permetterne l'identificazione. Ma questa, è ben noto, è del genere di difficoltà contro cui urtano sempre le nostre ricerche e non permettono all'archeologia di procedere coi sistemi della matematica. Tuttavia, l'importanza del fatto che abbiamo accertato non ne viene menomata: non potendosi assolutamente citare un solo caso d'indiscutibile arbitrio, gli attributi del sostegno, nell'interpretazione del soggetto, hanno lo stesso valore degli attributi della figura.

Simile conclusione, ripeto, non giungerà di sorpresa; questa verità, infatti, non era stata messa in dubbio dai primi cultori della rinnovata archeologia, ma, poichè l'indole dei nostri studî è tale per cui spesso i nuovi contributi, invece di rischiarare la via su cui si sono mossi i primi passi, la ripiombano nell'oscurità, il caso degli attributi dei sostegni non sarà l'unico in cui un lungo studio abbia per risultato di ricondurre un fatto al punto in cui era prima di venire studiato.

Ada Maviglia.

EIN ROEMISCHES HAUS AUF DEM PINCIO

Im Gebiet der ehemaligen Villa Ludovisi wird auf dem im Westen durch Via Toscana begrenzten Grundstück zwischen Via Sicilia (im Süden) und Via Sardegna (im Norden) seit Ende 1911

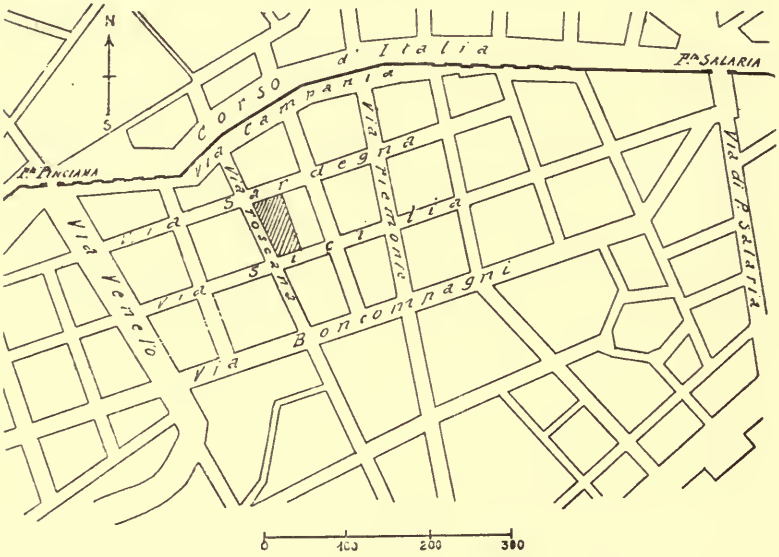


Abb. 1.

die neue Kirche der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom gebaut (Lageplan: Abb. 1). Bei den Fundamentierungsarbeiten, die im Frühling dieses Jahres beendet wurden, stiess man auf die Reste eines antiken Hauses (1). Ich konnte die Baustelle durch die

(1) *Not. d. scavi* 1911, 443 u. 1912, 14 u. 33 (Mancini). *Bull. Com.* 1912, 162 (Gatti).

Freundlichkeit des Architekten Steinhausen, der den Bau leitet, wiederholt besuchen und teile hier die Beobachtungen mit, die ich dabei gemacht habe. Da sie sich nur auf diejenigen Stellen erstrecken, an denen für die Grundmauern des Neubaues tiefer gegraben werden musste (1), ist es nicht möglich gewesen, zu einer zusammenhängenden Anschauung des Vorhandengewesenen zu gelangen, doch reichen sie dazu aus, ein allgemeines Bild der baulichen Anlage zu gewinnen.

A) Beschreibung der Funde.

I. Die strasse. — An mehreren Stellen wurden in geringem Abstand von Via Toscana und ihr fast parallel Reste einer antiken Strasse aufgedeckt. Sie hatte eine Breite von über 4 m und wenigstens an ihrer Ostseite einen Gangsteig, der durch eine erhöhte Steinlage von ihr abgegrenzt und 0,80 m breit war. Sie war gepflastert mit grossen Lavablöcken. Sie verlief nicht ganz einheitlich (wie die moderne Via Toscana), sondern bildete 25 m nördlich von Via Sicilia einen nach Westen offenen Winkel von 175°. Auch die Höhenlage wich von der heutigen ab. Wir fanden die antike Strasse bei Via Sicilia 2 m unter dem Boden, 25 m weiter nördlich 2 1/2, bei Via Sardegna 5 m tief (2). Via Toscana steigt von Via Sicilia bis Via Sardegna 2,14 m, hat also ungefähr 3 % Steigung. Die antike Strasse ging (nach meiner Messung) bis zu der Stelle, wo sie den Winkel bildete, annähernd eben und hatte von da bis Via Sardegna 1,5 % Gefäll.

(1) Selbst bei diesen konnte von systematischer und vollständiger Beobachtung keine Rede sein, da ich den Bauplatz nur gelegentlich, einmal fast einen vollen Monat gar nicht, besuchen konnte. Sonst hätte sich wesentlich mehr feststellen lassen, als es mir so möglich gewesen ist.

(2) Dem steht die Angabe in *Not. d. scavi* 1898, 64 gegenüber, wonach die antike, Via Toscana parallel laufende Strasse 2,60 m unter dem Niveau der Via Sardegna gelegen habe. Als ich den Widerspruch merkte, war es zu spät, meine Messung nochmals nachzuprüfen; die betreffende Grube war schon zugeschüttet. Eine Erklärung ist unten S. 108, Anm. 5 versucht.

II. Die Mauern. (S. Abb. 2). — Der östliche Rand der Strasse war überall, wo wir ihn sahen (1), von einer Aussenmauer begleitet. An ihr liessen sich durch die Quermauern 4 Räume unterscheiden. Der nördlichste von ihnen (1) hatte in seiner Südwand eine ziemlich niedrige, grosse Bogenöffnung. Der nächste (2) kann seiner Schmalheit wegen kein eigentliches Zimmer sein;

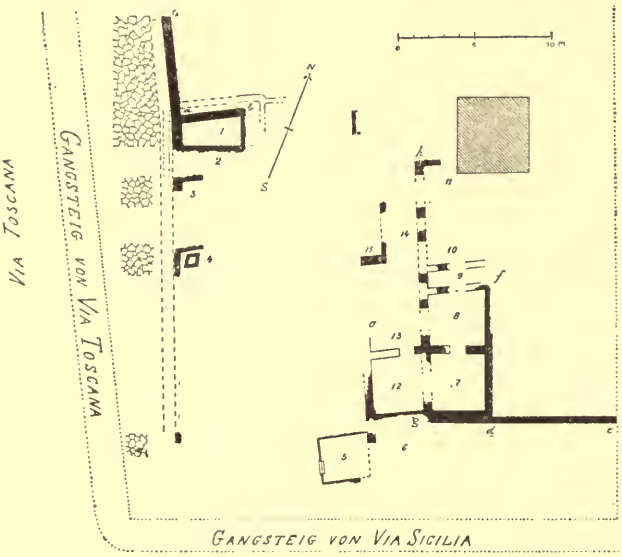


Abb. 2.

wahrscheinlich war es ein Treppenraum. Hier ist demnach ein Eingang von der Strasse her gewesen; unter der aufsteigenden Treppe hat dann jene Bogenöffnung des Raumes 1 hindurchgeführt. Der dritte Raum (3) öffnete sich auf die Strasse, war also vielleicht ein Laden. In dem letzten (4) liegt der Vertikalschacht, von dem weiter unten noch die Rede ist. Da sich nördlich von der Mauer a-b auf dem ganzen Grundstück nichts (2) gefunden hat, können wir annehmen, dass hier Garten gewesen ist.

(1) An der Stelle, wo der Turm der Kirche steht, und 20 m weiter südlich noch einmal.

(2) Natürlich ausser der Strassenmauer von a bis c und der Strasse selbst an der Ecke von Via Toscana und Via Sardegna.

Ein zweiter Complex von Mauern kam auf dem SO-viertel des Grundstücks zum Vorschein. Bei Zimmer 5 war an der Westseite die marmorne Türschwelle noch in situ; 2 m südlich von ihr lag ferner ein Türpfosten (1). Eine Tür muss auch nach Zimmer 6 geführt haben, dessen Boden 10 cm höher gelegen zu haben scheint. Da weder Zimmer 7 noch Zimmer 12 in der Südwand eine Tür hat, ist es möglich, dass 5 und 6 als Eingangsräume zur Wohnung des Oberstocks gehört haben. Auffallend ist die Verschiedenheit in der Orientierung der Mauern: d-e ist genau parallel Via Sicilia und d-f lotrecht zu ihr, während g-h und die westlich von ihr liegenden etwa 8° davon abweichen (2). Zwischen diesen beiden Mauercomplexen (1-4 und 5-15) muss sich das Haus weiter ausgedehnt haben: hier ist nicht gegraben worden. Da an die Ostseite der Mauer d-f keine Quermauer stiess, muss man annehmen, dass auch hier Gartengelände war, nach aussen begrenzt durch die Reticulatmauer d-e. Alle Zimmerräume hatten ihren Fussboden in 1,50 bis 1,60 m Tiefe unter dem Niveau von Via Sicilia. Unter ihnen befanden sich keine anderen Räume: etwa 2 m unter den Fussböden hörten die Fundamentmauern im Erdreich auf. Bei o war ein achteckiges Bassin (3), das einer späteren Anlage angehört haben muss (4).

III. Dass grosse Fundament. — Etwa 25 m nördlich von Via Sicilia und ebenso weit östlich von Via Toscana (5) stiess man

(1) Seine Lage ist auf dem Plan nicht angegeben.

(2) Die Winkel, welche die Mauern mit einander bilden, habe ich nicht exact messen können, sondern sie teils nach Augenmass, teils durch Berechnung mit Hilfe der gemessenen Strecken festgestellt.

(3) Vgl. *Not. d. scavi*, 1912, 14.

(4) Ebenda befand sich in 3 m Tiefe ein Hohlraum, der in der Art der kleinen Kanäle (s. u. S. 97) ausgemauert war, sich aber nicht weiter erstreckte. In ihm wollen die Arbeiter Reste eines Menschengerippes gefunden haben. Desgleichen unter der Südwand von Zimmer 12, wo in der Tat eine den Katakombengräbern ähnliche Aushöhlung war, die nach Süden durch zwei auf der langen Kante stehende Ziegel begrenzt war. Ich habe aber von den Knochen nichts zu Gesicht bekommen und kann also auch nicht für die Richtigkeit der Angabe einstehen.

(5) Als das ganze Fundament offen dalag, versäumte ich leider, seine Lage genau zu fixieren. Später lagen nur noch der Ost-und Westrand frei. Das Fundament kann bis zu 1 m weiter nördlich oder südlich gelegen haben, als es auf dem Plan (Abb. 2) angegeben ist.

auf einen Unterbau von ungeheurer Widerstandskraft, dessen Abarbeitung für die modernen Grundmauern die äusserste Mühe verursachte. Seine Oberfläche liegt 0,20 m unter Via Sicilia, also etwas höher, als die Mauern der Zimmer erhalten sind. Da er auch den Grundriss des Hauses stört, ist es zweifellos, dass er erst später entstanden ist. Dieser Unterbau kann nichts anderes sein, als das Fundament des Obelisken der Sallustgärten, den Pius VI. im Jahre 1789 vor S. Trinità dei Monti aufstellen liess. Nachdem man ihn früher mehr nach Porta Salaria hin gesucht hatte, haben Schreiber (1) und Hülsen (2) seinen ursprünglichen Standort ermittelt. Nach den Plänen von Falda und Cartaro lag er im XVI. und XVII. Jahrhundert an einer Stelle, deren Entfernungen von Porta Pinciana, Casino Aurora und Porta Salaria, den einzigen festgebliebenen Punkten der Gegend, im Verhältnis 2:3:4 stehen, was genau auf unser Grundstück führt. Die ausserordentliche Härte und grosse Höhe des Fundaments beweisen, dass es für einen sehr schweren Gegenstand bestimmt war; seine Masse (4,65 : r. 5 m) sind gleich denen der gegenwärtigen Basis des Obelisken. So fügt sich alles zusammen: an der Stelle, die Hülsen dem Obelisken vermutungsweise angewiesen hatte (3), ist sein Fundament tatsächlich gefunden.

IV. Die Kanalisationsanlagen. — *a*) Der grosse Kanal (Abb. 3). In der Nordwestecke von Zimmer 4 ging ein fast 8 m tiefer Schacht senkrecht nach unten. Sein oberes Ende fanden wir etwa 1 m unter dem Erdboden (4). Die nicht ganz geradlinige Umfassungsmauer der Mündung, die einen annähernd quadratischen Grundriss von $^1/_2$ m Seitenlänge hatte, war 15 bis 20 cm dick und hatte von der nördlichen Wand 20, von der westlichen 35 bis 40 cm Abstand. Nach unten verbreiterte sich der Schacht allmählich und hatte in 7 m Tiefe einen kreisförmigen Grundriss von 1 m Durchmesser. Von hier zweigte nach Via Toscana hin ein wagrechter (5) Gang von 1 $^1/_2$ m Höhe ab, der bei seinem Austritt

(1) *Villa Ludovisi*, S. 144.

(2) Jordan. *Topographie der Stadt Rom* I, 3, S. 435.

(3) Jordan-Hülsen I, 3, Taf. VII; Kiepert u. Hülsen, *Formae urbis Romae antiquae*, 2. Aufl. (1912), Taf. II.

(4) Nicht, wie *Not. d. scavi* 1912, 14 angegeben ist, 2,40 m.

(5) Nach meinen Notizen wäre der Gang nach Westen hin angestiegen; da aber meine Aufzeichnung für die westlichere Grube nur auf Schätzung beruht hatte und nicht mehr nachgeprüft werden konnte, als die östlichere Grube freilag, bin ich in der Abbildung davon abgewichen.

nur 50 cm breit war, aber schon 2 m weiter westlich 1 m Breite erreichte. Wieder 1 m weiter machte er eine Biegung nach NW. Der Vertikalschacht ging nach jener Abzweigung noch 1 m tiefer, auf 0,90 m Durchmesser sich verengernd. Auf dem Grund dieses Klärbassins (?) lag eine Schicht Sinter, in welcher 2 Münzen gefunden wurden.

b) Die kleinen Kanäle. Nördlich der Mauer a-b und ihr parallel lief ein gemauerter Gang, dessen weiterer Verlauf auf Fig. 2

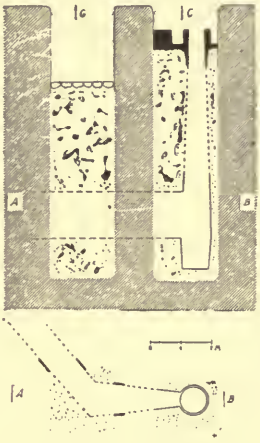


Abb. 3 (C = Baugrube).

ersichtlich ist. Er war von je zwei aneinandergelehnten Ziegeln giebelartig bedeckt, wie sie z. B. auf dem Forum und in Ostia häufig vorhanden sind. Sein Boden lag 1,20 m unter dem Strassenpflaster. Seine Höhe betrug 0,65 m, seine Breite schwankte zwischen 0,35 und 0,40. Dass dieser kleine Kanal mit dem grossen in Zusammenhang stand, ist wohl zweifellos, obwohl er reichlich 3 m höher lag; er wird die letzten 8 m vor seiner Mündung in den grossen stark bergab gegangen sein. Wir hätten somit verschiedene Reste einer einheitlichen Entwässerungsanlage wiedergefunden. Den Raum, in welchem der vertikale Schacht mündet, wird man wohl als Küche betrachten durfen (1).

(1) Ob ein Zusammenhang mit der Not. d. scavi 1906, 143 erwähnten «galleria» besteht, lässt sich nicht erkennen, da dort nicht angegeben ist, an welcher Stelle von Via Sicilia sie gesehen wurde.

V. Die Fussboeden. — *a*) Mosaik (Abb. 4). Zimmer 5 hatte einen ziemlich gut erhaltenen Mosaikfussboden (1); es ist nur ein einfaches schwarzweisses Muster: weisse Kreise und Quadrate mit eingezogenen Seiten auf dunklem Grunde; darum liegt ein 2 cm breiter dunkler Streifen, dann ein weisser (7 cm) und schliesslich ein breiterer dunkler, der zwischen der quadratischen Form des

Abb. 4.

eigentlichen Mosaiks (2,34 × 2,34) und der rechteckigen des Zimmers (2,84 × 3,20) vermittelt (2).

b) Marmorbelag (Abb. 5). Zimmer 12 hatte einen mit Marmor belegten Fussboden, den ich nahe der NO-ecke des Zimmers untersuchen und aufnehmen konnte. An der Nordwand lief ein 6 cm breiter weisser Marmorstreifen entlang, der das Muster begrenzte; dieses bestand aus regulären Sechsecken aus weissem Marmor, deren

(1) Herr Steinhausen hatte die Freundlichkeit, ihn vor seiner Zerstörung für mich zu photographieren.

(2) Ein ähnliches Muster ist kürzlich in Ostia gefunden worden in einem Ladenraum westlich vom Tempel des Vulcan.

Zwischenräume durch gleichseitigdreieckige dunkle Schieferplättchen ausgefüllt waren. Die Seiten der Dreiecke und Sechsecke sind 8,5 cm lang. Den gleichen Belag sah ich in der Nordwestecke von Zimmer 7, doch fehlte hier an der Westwand der umgrenzende Streifen (1).

VI. Die Wandmalereien. — Die Wände des östlichen Zimmercomplexes trugen überall bemalte Stuckbekleidung. *Zimmer 7.* Südwand: Hauptfelder gelb und rot, bis 1,30 m Höhe erhalten;

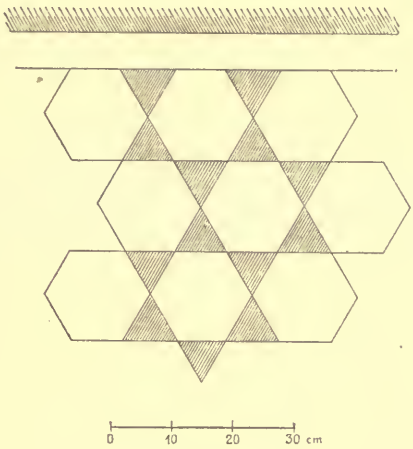


Abb. 5.

Reste von perspektivischer Architekturmalerei (gebälktragende Säule, zum Teil in Schrägsicht); Sockel 27 cm hoch, grün, oben durch schmalen, dunkelroten Streifen begrenzt. — *Zimmer 8.* Ostwand: Hauptfeld in der Mitte gelb, Seitenfelder dunkelrot; dazwischen braune, weisse, zinnoberrote Linien und Streifen. Nordwand: gelbe und zinnoberrote Felder, durch mehrfarbig gestreifte Bänder getrennt. Die Südwand scheint ihr genau entsprochen zu haben. — *Zimmer 12.* Die Südwand (Abb. 6) war bis 1,10 m Höhe ganz erhalten. Grundfarbe gelb, Streifenmuster grün und rot. Die Ost- und Westwand waren, so weit sich das erkennen liess, ebenso wie die Südwand dekoriert.

(1) Auch in Zimmer 8 und 13 konnte ich den Fussboden sehen; hier war aber keinerlei feinerer Belag vorhanden.

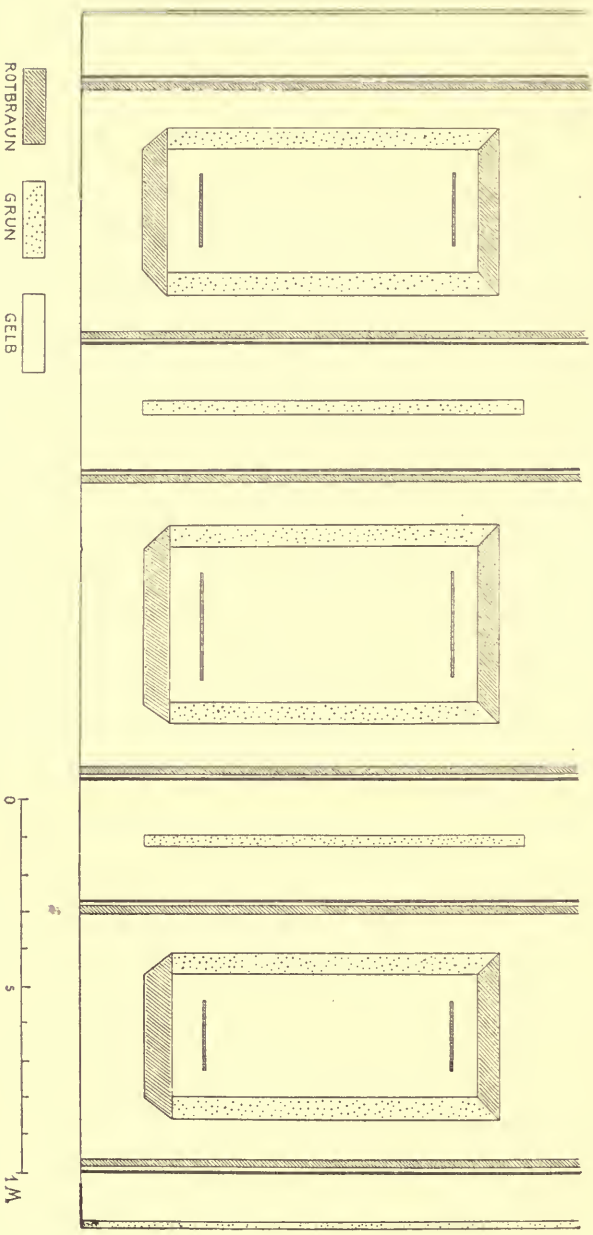


Abb. 6.

Ausserdem sind im Schutt Hunderte von Malereifragmenten gefunden worden, meist ganz einfarbig (dunkelrot, zinnober, gelb) oder mit einfachen Linienmustern, je nachdem das Stück von der Mitte oder dem Rande eines grösseren Feldes stammte. Aus 10 Fragmenten konnte ich grössere Stücke einer Architekturperspektive mit Triglyphengebälk zusammensetzen (Abb. 7); der seitlichen Begrenzung nach ist es das Gebälk einer Aedicula; wie viele Triglyphen es enthielt, ist unbekannt. Mehrere Stücke enthalten

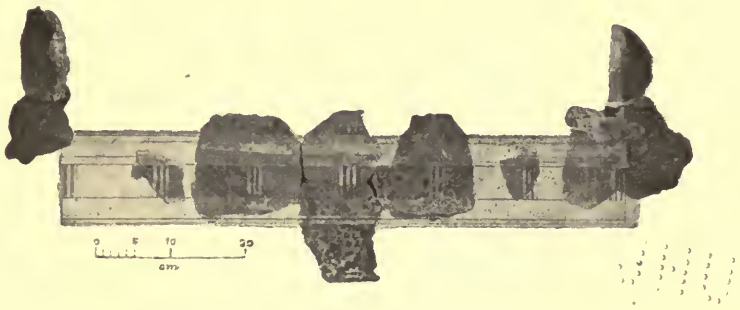


Abb. 7.
(Retouchierte Photographie).

auch einfache, bemalte Stuckprofile (z. B. Eierstab). Einige schliesslich zeigten Reste von figürlicher Malerei, und zwar (1):

auf schwarzem Grunde: Fuss eines Löwen;

auf gelbem Grunde: ausgestreckter rechter Arm;

auf graublauem Grunde: Teil von Kopf und Nacken einer von hinten gesehenen Figur, in einiger Entfernung links davon ihre linke Hand, die einen Stab hielt;

auf grünem Grunde: 1) Unterschenkel und Fuss einer nach rechts gerichteten Figur (2); 2) rechte Körperhälfte einer im Profil nach rechts stehenden Figur;

auf rotem Grunde: 1) obere Hälfte eines weiblichen Kopfes (3); 2) Oberschenkel einer nackten, wohl schwebenden Figur;

(1) Die meisten dieser Stücke stammen aus dem Schutt von Zimmer 7 und 8.

(2) Vermutliche Grösse der Figur 60 cm.

(3) Vermutliche Grösse der Figur 25 cm.

3) wehender Schleier einer schwebenden Figur; 4) Beine einer schwebenden Figur (1). Diese schwebenden Figuren werden wohl die Mitte von grossen Seitenfeldern gebildet haben.

Endlich liess sich aus 4 Stücken eine Sirene (2) als Gebälkbekrönung auf dunkelrotem und hellrotem Grunde zusammensetzen (Abb. 8).

Wie diese Einzelstücke zeigen, hat es unsrem Hause keineswegs ganz an figürlichen Malereien gefehlt und es steht zu hoffen,

Abb. 8.

(Farbe des Grundes links dunkelrot, in der Mitte braun, rechts hellrosa Figur gelb).

dass das eine oder andere Bild noch gefunden wird, wenn man nach Fertigstellung des Neubaus bei der Mauer d-f weitergräbt.

VII. Einzelfunde. — *a*) Ziegelstempel. 1) o FAENI · RVFI. Durchmesser des äusseren Kreises 6,5 cm, des inneren 2,3. Vgl. *C. I. L.* XV 1136 f., nach Dressel auf den Prätorianerpräfekten L. Faenius Rufus vom Jahre 62 n. Chr. bezüglich. Für

(1) Vermutliche Grösse der Figur 16 cm.
(2) Höhe bis zur Schulter 15 cm.

unser Stück, das nur den Namen enthält, ist das aber nicht sicher; es könnte auch ein anderer, späterer Faenius Rufus sein.

2) ⏾ Q OPP IVST OP DOL DE LIC DOM
PETINO ET APRONIA
COS

Durchmesser des Umkreises 9,2 cm, des eingeschriebenen 3,7. *C. I. L.* XV 272. Q. Articuleius Paetinus und L. Venuleius Apronianus waren 122 n. Chr. Consuln.

Die *Not. d. scavi* 1912. 33 noch erwähnten Stempel habe ich nicht selbst gesehen; es sind folgende:

3) *C. I. L.* XV 1154 = L· FLAVI PHILIPPI; nach Dressel aus dem I. Jahrh. n. Chr.

4) *C. I. L.* XV 92ª = EX·FIG·ARRI·ANTONINI·CAEPONIANA SERVIAN*(o)* III ET·VARO·COS. Aus dem Jahre 134 n. Chr.

5) *C. I. L.* XV 250 = SERV· III COS EX PR CL·MAX OF EG FEL. Ebenfalls aus dem Jahre 134.

b) Münzen. 1) Trajan. Profil nach rechts; von der Umschrift noch lesbar die Buchstaben AIANO AVG GER DAC. Revers: nackte Figur steht nach links, l. Arm leicht eingestützt, r. Unterarm vorgestreckt; am ähnlichsten Gnecchi, *I medaglioni romani* III, tav. 143,12 (1). Durchmesser 3,1 cm. Wurde zusammen mit einer anderen, unkenntlichen Münze auf dem Grunde des Vertikalschachts gefunden (s. S. 97).

2) Trajan. Profil nach rechts. Keine Schrift mehr erkennbar. Durchmesser 2,5 cm.

3) Faustina die Jüngere. Profil nach rechts. Umschrift DIVA FAV STINA PIA (Vgl. Gnecchi II, tav. 67,1). Revers: weibliche Figur steht nach links; l. Arm eingestützt; r. Arm gebeugt ausgestreckt, scheint etwas zu tragen; rechts neben ihr ein säulenartiges Postament; am ähnlichsten Cohen, 2. Aufl., Nr. 6 (2).

4, 5) Zwei ganz unkenntliche Münzen.

(1) « Mercurio a sinistra colla borsa e il caduceo ».

(2) « L'éternité debout à gauche, tenant un globe surmonté d'un phénix, et appuyée sur une colonne ».

c) Lampen. — 1) = Dressel (*C. I. L.* XV Taf. III) 22 (1).

2) Aehnliche Form wie 1), aber etwas anderes Muster. Beide aus grauem Ton.

3) Fast übereinstimmend mit Dressel 30; roter Ton.

4) Nach rechts springender Hase (?); roter Ton. Fehlt bei Dressel; ein genau gleiches Exemplar habe ich auch sonst nicht gefunden.

5, 5*a*) Zwei Fragmente einer oder zweier sehr ähnlicher Lampen. Mit Stempel von der gleichen Form wie *C. I. L.* XV 6608 *b*. Auf dem unteren Fragment sind die zwei ersten von im ganzen 5 Buchstaben teilweise erhalten; es kann HH, HN, HR, NH, NN oder NR (2) gewesen sein. In der Achse der Lampe, über und unter dem Stempel befinden sich nahe dem Rande je 2 kleine concentrische Kreise. Ich finde in der Literatur über Lampen nur erwähnt, dass « Ringelchen mit und ohne Punkte darin » als Fabrikmarke vorkämen (3); hier ist auch das innere ein zwar sehr kleiner, aber doch deutlicher Kreis.

6) = Dressel 6.

Soweit entsprechende Formen bei Dressel vorkommen (6, 22, 30), gehören sie seiner Gruppe « aetatis imperatoriae reliquae », d. h. nach der Zerstörung Pompejis, an.

d) Sonstiges. — Ausserdem wurden noch gefunden:

ein stark vorspringendes marmornes Gesimsfragment (Abb. 9), von unten nach oben wie folgt dekoriert: abwärts gerichtete Doppelblättchen, Zahnschnitt, Eierstab, Hohlkehle mit Schuppenmuster, glatter Streifen, grössere aufwärts gerichtete Doppelblättchen;

zwei Stücke von einer Volute und zwei andere Fragmente, die vielleicht von korinthischen Kapitellen herrühren;

ein Stück vom Palmettenfries eines Campanareliefs (Abb. 11; vgl. S. 110 f.);

eine zu etwa 3/4 erhaltene flache Marmorschale mit diagonal angeordneten Griffbossen und ein Randfragment von einer anderen ungefähr halbkugelförmigen;

(1) Sehr häufige Form, oft mit dem Stempel des C. Oppius Restitutus (*C. I. L.* XV 6593). Beispiele: *Not. d. scavi* 1907, 398, Fig. 31, vom Trajans forum; Thermenmuseum Antiquarium Saal 2, aus Veji; Licenza Museum, aus der « Villa des Horaz ».

(2) Vgl *C. I. L.* XV 6474 ff. und 6573.

(3) Wieseler, *GGN* 1870, 192; vgl. *C. I. L.* XV 6576.

vier fast vollständige Amphoren (Abb. 10; vgl. S. 109) und zahlreiche Scherben,

vereinzelte Terrasigillatascherben, darunter eine von einem Gefäss der Form Dragendorff, Nr 1 (1);

vier Metallstücke, nämlich ein dünnes Scheibchen, ein Becken in der Form der homerischen Becher, aber nur von der Grösse eines Fingerhutes, ein kleiner Ring und eine grosse Nadel,

Abb. 9.

die als Ständer am Hütchen befestigt war. Wenn diese Stücke zusammengehörten, so mögen sie am ehesten Teile eines Kottabosständers gewesen sein.

B) Verwertung der Funde.

I. Die Geschichte des Hauses. — Zur Datierung unseres Hauses stehen uns in erster Linie die Ziegelstempel zur Verfügung. Da zwei derselben kein sicheres Datum geben, halten wir uns an die fest bestimmten und nehmen an, dass das Haus zur Zeit Hadrians erbaut wurde (2). Hierfür sprechen auch die Münzen, die, soweit sie erkennbar sind, ins II. Jahrhundert gehören, und die übrigen Funde, die sichtlich den Charakter der mittleren Kaiserzeit tragen,

(1) *Bonner Jahrbücher* 96 (1895), Taf. I.

(2) Dabei bleit immerhin die Möglichkeit, dass schon vorher, zur Zeit Neros, auf derselben Stelle gebaut worden war, und dass eventuell zur Zeit Hadrians nur ein Umbau, kein Neubau ausgeführt wurde.

indem sie teils (Mosaik, Strassenpflasterung) mit annähernd datierten Monumenten des II. und III. Jahrhunderts übereinstimmen, teils (Wandbemalung) von den bekannten Werken der früheren Kaiserzeit in wesentlichen Punkten abweichen. Dieses unter Hadrian gebaute Haus kann man, da es (wie oben gezeigt wurde) wahrscheinlich im Norden und Osten von Garten begrenzt war, wohl mit einiger Sicherheit als zu den « horti Sallustiani » gehörig betrachten, deren Westgrenze nunmehr (1) durch die westlich am Hause vorbeiführende Strasse gegeben ist. Es hat das Altertum nicht überdauert, sondern auf seinen Ruinen entstand im III. Jahrhundert eine neue Anlage. Wenn wir bedenken, dass so gut wie nichts von der Ausstattung des Hauses gefunden wurde und dass das wenige, was sich erhalten hat, abgesehen von zwei intakten Lämpchen, sich in einem Zustande befand, der jede weitere Verwendung ausschloss, so erkennen wir deutlich, dass es sich nicht um eine plötzliche Zerstörung, sondern nur um eine beabsichtigte und planmässige Räumung und Niederlegung des Hauses handeln kann. Ja sogar ein Gemälde hat man von der Wand entfernt, wie aus einem Freskofragment hervorgeht, dessen Umrandung tadellos erhalten war, während von der auf dem Fragment sichtbaren Ecke des Bildfeldes nur die untere graue Stuckschicht vertieft stehen geblieben war. Man hat die Wände des Hauses bis etwa 1 $^1/_4$ m Höhe stehen lassen und die höheren Teile niedergelegt; an einigen Stellen lag die obere Hälfte der Wand, rechtwinklig gekippt, horizontal mit der Bemalung nach unten. Die Füllung bildeten abgesehen von Erde und interesselosem Schutt auf der Osthälfte (Zimmer 5-15) zahllose kleine Fragmente von Wandbemalung, die zum Teil wohl aus dem wahrscheinlich vorhanden gewesenen (vgl. S. 95) Oberstock stammten, auf der Westhälfte (Zimmer 1-4) Bruchstücke grosser Amphoren, worunter die 4 fast vollständigen.

Mit der Abreissung des Hauses ist also eine Höherlegung des Terrains um 1 bis 1 $^1/_2$ m verbunden gewesen. Zu der nach dieser Höherlegung erfolgten Neuanlage gehört der Obelisk, dessen Fundamentoberfläche in einer Höhe mit dem oberen Rand der erhaltenen Mauerreste liegt, und wahrscheinlich das Oktogon, welches wohl nur als Wasserbassin erklärt werden kann. Das Landschafts-

(1) Vgl. Jordan-Hülsen I, 3, S. 433.

bild, das sich hieraus ergibt, bedeutet eine Erweiterung des Gartengebiets, denn wenn das Terrain um mehr als 1 m erhöht war, konnte auch die alte Strasse nicht weiter benutzt werden.

Man könnte zwar einwenden, dass ein Obelisk nicht in einen Garten gehöre, da von den Obelisken des alten Rom alle, deren Aufstellungsort wir kennen, in grösserem architektonischen Zusammenhang standen, teils auf der Spina eines Circus (1), teils in Tempelhöfen (2), teils an Grabmonumenten (3), und wenn Ammianus Marcellinus (XVII 4, 16) unseren Obelisken als in hortis Sallustii befindlich bezeichnet, so könnte damit vielleicht nur gesagt sein, in welcher Gegend der Stadt er stand, nicht dass er in den Gärten selbst aufgestellt war (4). Aber es lässt sich noch aus den Monumenten der Beweis erbringen, dass nicht alle Obelisken in Architekturcomplexen verwendet waren. Auf der bei Niccolini II, 3 tav. 38 abgebildeten Wand befindet sich ein kleines Bildchen, auf welchem zwei in freier Landschaft stehende Obelisken dargestellt sind, auf welche zu oder an denen vorbei drei Eroten ein Wagenrennen veranstalten. Kann hier noch die Erinnerung an einen Obelisken auf der Spina vorgeschwebt haben, so ist etwas ähnliches bei den folgenden ausgeschlossen: ein anderes Bild (Zahn I 53) zeigt in der Mitte einen auf breiter quadratischer Basis stehen-

(1) Die Obelisken vom Lateran, Piazza del Popolo, Vatican, Piazza Navona. Darstellungen von Obelisken auf der Spina eines Circus finden sich u. a. auf Lampen (Bartoli e Bellori, *Le antiche lucerne* I, tav. 27; und Passeri, *Lucernae fictiles* III, tav. 26), Reliefs (Lateran 35, Vatican, Sala della Biga Nr. 600, 613, 617; Sala Rotonda Basis von Nr. 546), Münzen (Trajan, Cohen 545; Caracalla, Cohen 236; Gordian, Gnecchi II 104, 10), Gemmen (z. B. Cades 35 v, Klasse IV c 75, 78, 80), dem Mosaik von Girona in Spanien (Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunga* I, S. 118, Fig. 119).

(2) Obelisken vom Pantheon, Piazza Termini, Villa Mattei, S. Maria sopra Minerva. Piazza Navona. Neben einem Tempel befindet sich der Obelisk auf dem barberinischen Nilmosaik in Palestrina.

(3) Obelisken von S. Maria Maggiore, Monte Cavallo, Pincio.

(4) Lemnio (*Annotazioni storico-critiche sull'obelisco Sallustiano*. Roma 1789, S. XII) behauptet, der Obelisk habe auf der Spina des Circus im Tal zwischen Quirinal und Pincio gestanden, dessen Erbauung er vermutungsweise Aurelian zuschreibt, der dann auch den Obelisken aus Aegypten habe holen lassen (!). Dass dem keine Tatsachen zu Grunde liegen, geht aus seiner Begründung hervor: giacchè era il costume introdotto fin da quando fu portato il primo obelisco in Roma di collocarli per ornamento di un Circo.

den Obelisken, während im Hintergrund einige kleine Häuser und zahlreiche Bäume, also eine Parklandschaft, sichtbar sind. Vielleicht darf man auch auf dem Bilde *Pitture di Ercolano* I, S. 7 einen Obelisken erkennen; denn der betreffende Gegenstand scheint an seinem oberen Ende abgeflacht zu sein, was bei einer Pyramide, wofür Helbig (1) ihn hält, doch seltsam wäre, und für eine Pyramide ist er um wenigstens ebenso viel zu schlank, wie er für einen Obelisken zu breit wäre. Ist somit die Möglichkeit des Obelisken im Garten erwiesen (2), so gibt das wahrscheinlich zugehörige achteckige Bassin als Rest einer Wasserkunst die Entscheidung.

Zur Datierung dieser zweiten Periode haben wir 2 Anhaltspunkte:

1) Zoega (3) - und ihm folgend Marucchi (4) - setzt den Obelisken ins III. Jahrhundert.

2) Der Bau der aurelianischen Mauer setzt die Erhöhung des Terrains voraus. Wir fanden (s. S. 93) die antike Strasse bei Via Sardegna 5 m unter dem heutigen Strassenniveau; das lässt sich mit der vorhandenen Mauer schwer in Einklang bringen (5). Der Obelisk ist also errichtet und demzufolge das Haus abgerissen worden im III. Jahrhundert vor dem Mauerbau Aurelians oder spätestens gleichzeitig mit ihm.

Da wir wissen, dass die sallustianischen Gärten wenigstens seit Nero zum kaiserlichen Besitz gehörten (6), und dass Gordian III. (238-244), am Westende des *collis hortorum* grosse Gartenanlagen

(1) *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, S. 107.

(2) Dass man auch in Aegypten die Sitte kannte, Obelisken im Garten aufzustellen, scheint durch das bei Wörmann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, Taf. 1, wiedergegebene Bild bezeugt zu werden.

(3) *De origine et usu obeliscorum*: S. 617 « idque factum esse post Antoninorum saeculum, arte iam ad deterius devergente ».

(4) *Bull. com.* 1897, 223 = *Gli obelischi egiziani di Roma* (Roma 1898), S. 147.

(5) Vielleicht rührt das vor 14 Jahren gesehene Strassenpflaster (S. 93 Anm. 2), falls die Notiz überhaupt zuverlässig ist, von einer im Zusammenhang mit der Terrainerhöhung oder mit dem Mauerbau angelegten Strasse her; dass wir keine höher liegende Strasse fanden, würde sich dadurch erklären, dass sich hier damals das Gebiet der *horti* weiter nach Westen erstreckte als früher.

(6) Vgl. Jordan-Hülsen I, 3 S. 430 f.

plante (1). liegt es nahe, die Umgestaltung unseres Grundstücks, die sich uns als eine Erweiterung der sallustianischen Gärten nach Westen darstellte, mit jenem Projekt Gordians in Verbindung zu bringen. Aber das ist natürlich ganz hypothetisch.

II. Die Amphoren. — Die vier annähernd vollständig erhaltenen Amphoren (Abb. 10) gehören vier ganz verschiedenen Typen an.

a *b* *c* *d*

Abb. 10.

a) Aehnlichen Umriss zeigt die Form Mau 22 (2), aber *a* ist geriefelt wie die Formen Dressel 31 und 32, deren beide Exemplare (3) christliche Monogramme tragen und also später Zeit angehören.

b) Diese Form scheint mir neu zu sein; weder bei Schoene und Mau (*C. I. L.* IV) noch bei Dressel (*C. I. L.* XV) kommt eine ähnliche Form vor.

c) Ein genau gleiches Gefäss ist mir nicht bekannt; am ähnlichsten ist die Form Mau 9, mit ebenso abgesetztem Fuss,

(1) *Script. hist. Aug. Vita Gordiani* 32, 5-7. Vgl. Jordan-Hülsen: I, 3 S. 450.

(2) *C. I. L.* IV, 5911.

(3) *C. I. L.* XV 4858. 4895.

aber dickerem Hals (1). Verwandt sind noch die Formen Mau 23 (2) und 26 (3) und Dressel 28 (4), doch fehlt ihnen das besondere Fussglied.

d) Eine der häufigsten Formen der Weinamphora: Schoene-Mau 7 (5) = Dressel 6 (6). Durch Consularinschrift datiert ist von ihnen *C. I. L.* XV 4582: 36 n. Chr., vielleicht auch *C. I. L.* XV 3477: 64 n. Chr.

Diese im Schutt unseres Hauses gefundenen Amphoren sind durch dessen Zerstörungsjahr datiert, welches, wie oben gezeigt wurde, ins III. Jahrhundert fällt. Sie sind wichtig für die Geschichte der Amphora, da die bisher beobachteten grösseren Funde von Amphoren wesentlich früherer Zeit angehören (7), während die aus der gleichen Zeit (8) stammenden Testacciofunde nur Scherben und keine ganzen Gefässe geliefert haben. Unser Ergebnis ist also, dass *a*, *b* und *c* Typen des dritten Jahrhunderts sind, und dass die Form *d* sich mehrere Jahrhunderte hindurch in unveränderter Gestalt erhalten hat.

III. Das Campanarelief. (Abb. 11). — Einen ähnlichen Palmettenfries zeigen nur zwei Reliefs. Sonst kommt dies Schema auf den Campanareliefs nicht vor. Obwohl die Uebereinstimmung im Detail nicht so gross ist, dass unser Bruchstück aus einer der beiden Formen stammen könnte, so zwingt doch die Isoliertheit des Schemas zu der Annahme, dass alle drei Stücke der gleichen

(1) *C. I. L.* IV 2670. 2706. 5572. 5577. 5589. 5900. 5901.6113. 6151. 6158. 6202. 6427.

(2) *C. I. L.* IV 5807. 6141. 6154.

(3) *C. I. L.* IV 6538.

(4) *C. I. L.* XV 4700. 4828. Ersteres ist als Gefäss für Fischbrühe (*garum*) nachgewiesen.

(5) *C. I. L.* IV 2585. 2596. 2598. 2627. 2633. 2636. 2637. 2655. 2656. 2667. 2669. 2697. 2733. 2841. 5540. 5597. 5605. 5607. 5608. 5610 — 5641. 5643. 5644. 5646 — 5653. 5701. 5703. 5766. 5774. 5802. 6128.

(6) *C. I. L.* XV 2905. 3381. 3408 — 3410. 3420. 3427. 3453. 3466. 3467. 3472 — 3474. 3477. 3480. 3483. 3490. 3494. 3507. 3508. 3512. 3519. 3534. 3544. 3566. 3625. 3628. 3629. 4549. 4551. 4581 — 4583. 4594. 4597. 4602. 4653 — 4685. 4854. 4866.

(7) Pompeji bis 79, Castra Praetor. in Rom bis Mitte des I. Jahrhundherts n. Chr.; vgl. Dressel, *Bull. com.* 1879, 194.

(8) Consulardatierungen von 140 bis 255. Vgl. Dressel, Annali 1878, 167.

Werkstatt und der gleichen Zeit angehören. Jene beiden Stücke sind diese:

1) Paris Louvre, aus Sammlung Campana (1): Athena beim Schiffbau. Von den beiden Varianten, in denen diese Szene vorkommt, ist es nach v. Rohden zweifellos die ältere; er rühmt den bei ziemlich flachem Relief guten Charakter der Arbeit und bemerkt ausserdem: « Die ausgeklügelte Künstelei der Komposition ist der Art vieler der sogenannten hellenistischen Reliefbilder nächst-

Abb. 11.

verwandt, an deren landschaftliche und architektonische Hintergründe, ihre Götterbilder und Votivstelen, auch der Baum, die Stadtmauer, die Säule mit der Eule darauf erinnern ».

2) Rom Konservatorenpalast, vom Esquilin (2): Gegenständige Palmetten und Lotosblüten. V. Rohden datiert: « die Platten des Konservatorenpalastes werden also im Anfang der augusteischen Zeit verfertigt sein ».

Wenn es auch nicht ganz ausgeschlossen ist, dass unser Fragment nur durch irgend einen Zufall mit den hadrianischen Ziegelstempeln zusammen gefunden ist, so scheint es mir doch angesichts der verschwindend wenigen Fundbeobachtungen bei Campanareliefs wichtig genug, um nicht ganz übergangen zu werden.

(1) V. Rohden, Abb. 14 auf S. 13.
(2) V. Rohden, Taf. XLI, 1, dazu S. 259.

IV. Die Wandbemalung. — Die Südwand von Zimmer 12 (Abb. 6) ist das einzige mir bisher bekannte Beispiel einer antiken, mit Malerei dekorierten Wand, bei der das Sockelglied vollständig fehlt (1). Man wird annehmen dürfen, dass dies als Zeichen des Verfalls der Wanddekoration aufzufassen ist. Wir können also jetzt in diesem Punkte die Entwicklung der römischen Wandmalerei über Pompeji hinaus verfolgen. Zugleich ist dies Zimmer ein Beleg für die Beliebtheit der einfachen Dekorationen in späterer Zeit; denn wenn es sich hier auch nicht um ein vornehmes Haus handelt, so ist doch gerade dieses Zimmer durch seinen Marmorfussboden ausgezeichnet.

Rom, September 1912.

Erich Katterfeld.

(1) Vgl. Vetter, *Der Sockel.* Strassburg 1909.

ANCORA DEI BRONZI TROVATI PRESSO PONTE SISTO

(cfr. *Mitteilungen* 1911, pag. 238)

Nel periodo di tempo che dal 1870 andò al 1890, si eseguirono in Roma numerosissimi lavori edilizî e stradali, i quali, svolgendosi entro i limiti dell'antica città, furono cagione di abbondantissimi trovamenti di oggetti antichi.

Disgraziatamente, in parte per lo scarso numero dei funzionarii allora addetti alla vigilanza archeologica di tali lavori, in parte per il simultaneo affollarsi di troppi rinvenimenti, non fu possibile dedicare le convenienti cure a tutti i monumenti e a tutti gli oggetti messi in luce.

Così dovette rimanere, credo, affatto intentato lo studio dei frammenti di statue di bronzo rinvenuti presso il ponte Sisto nel 1878 (1), frammenti che, raccolti prima nel così detto Museo del Tevere, furono poi portati al Palatino, e finalmente al Museo delle Terme, dove i pezzi più grandi furono esposti nella sala dei bronzi.

Tanto i precedenti direttori quanto io ritenemmo che la ricomposizione fosse stata già invano tentata, e i frammenti rimasero così collocati separatamente per lungo tempo.

Nel 1910 il sig. Evan Gorga si compiacque di donare al Museo alcuni frammenti di una grande testa di bronzo, già nella collezione Martinetti e che si diceva fossero stati trovati, insieme con le statue, nel fiume, presso ponte Sisto. Il donatore volle riserbarsi il diritto di pubblicare l'oggetto donato; ma poco dopo mi scrisse di aver ceduto questo diritto al sig. dott. Georg Dehn

(1) Lanciani, in *Notizie degli Scavi*, 1878, p. 344, e in *Bull. Comunale* 1878, p. 248.

Fig. 1.

Fig. 2.

il quale estese poi le sue indagini, dalla testa donata dal Gorga, alle altre parti della figura, e per primo vide come parecchie di esse si ricongiungessero (1).

Era allora dovere di questa Direzione verificare sui pezzi originali i risultati ottenuti dal dott. Dehn con le fotografie, per provvedere alla materiale esecuzione del restauro, ove si fosse riconosciuto possibile. E in tale occasione non solo si presero in esame i frammenti più grandi esposti al pubblico, ma dai magazzini si trassero tutti i frammenti di bronzo trovati nel Tevere, e che, per essere più piccoli e talvolta quasi informi, non erano stati esposti. Lo studio e il ricongiungimento dei pezzi fu eseguito con la nota maestria dal valentissimo nostro restauratore Dardano Bernardini, coadiuvato dall'altro bravo restauratore Belardino Vettraino e dall'eccellente maestro falegname Cesare De Carolis.

Il risultato ottenuto è dato dalla fig. 1, che presenta lo stato attuale della statua ricomposta, mentre la fig. 2 mostra della statua stessa le sole parti in bronzo riattaccate, tolte le parti in cemento che furono aggiunte per sostegno e per riempire alcuni vuoti.

L'opera di restauro fu inspirata ai criterii del maggior rigore: non si ricongiunsero se non i pezzi che, per lo stato degli orli di frattura, mostravano evidentemente d'essere stati in origine uniti. Talvolta l'orlo di congiungimento era dato non dalla superficie esterna, ma dalla interna e nascosta nei ravvolgimenti delle pieghe, mentre la esterna presenta discontinuità più o meno notevoli, ma generalmente piccole, che furono chiuse con cemento.

Le differenze principali tra il restauro da noi ottenuto e quello proposto dal Dehn sono, oltre che nel maggior numero di frammenti messi in opera, nella posizione del braccio destro, nel lembo estremo della toga che non va a coprire il capo, nella gamba destra dal ginocchio in giù. Tali differenze sono facilmente giustificabili.

La posizione del braccio, che è proteso in avanti, ossia girato di 90° dalla posizione data dal Dehn, è in modo sicuro determinata dagli orli di frattura. E indubbiamente la figura mi pare che ne guadagni, acquistando maggiore compostezza e dignità e, più che

(1) *Röm. Mitt.* 1911, p. 238.

altro esattezza di proporzioni. Infatti nella posizione proposta dal Dehn il braccio destro è troppo corto, mentre nella sua vera posizione, coincidendo con la veduta principale della figura la veduta di scorcio del braccio, tale difetto si attenua e scompare. Dato questo gesto, più raccolto, del braccio, già ne consegue che più non v'è necessità di ammettere che il lembo della toga debba girare dietro il capo.

E difatti, non solo quella specie di grande cuffia dà un aspetto tutt'altro che gradevole alla statua ricomposta dal Dehn, ma anche (rimanendo sempre come la cosa più probabile, che la statua rappresenti Valente o Valentiniano) non si comprenderebbe perchè tale foggia di portare la toga propria del pagano sacrificante sarebbe stata scelta per un imperatore cristiano: senza dire che, essendo quasi certo, come videro e il primo editore Lanciani e lo stesso Dehn, che la statua è più antica del quarto secolo d. Cr., e che la testa dovette esservi cambiata quando si volle dedicarla a uno di quei tardi imperatori, la scelta di una statua con la toga tratta sul capo, oltre ad essere inopportuna, avrebbe presentato gravi difficoltà tecniche per la remozione della testa esistente e per l'inserzione della nuova. Il Dehn è stato tratto in errore dalla posizione falsa data al braccio, dall'aver supposto ancora più ampio il lembo della toga (il cui orlo estremo, egli, senza necessità, supplisce), e finalmente dal non aver osservato che l'andamento dell'ultimo piegone verticale (quello segnato nella tav. XII del citato articolo con la lettera *C*) non era originariamente quello presentato dal frammento. Infatti, quando la statua fu spezzata, quella piega fu tirata violentemente verso l'esterno della figura, e distaccata dalle altre pieghe con le quali doveva restar unita. Tanto vero, che i restauratori del Museo tentarono, battendola a caldo, di riportarla alla posizione originaria: ma l'impresa non riuscì; un frammento si staccò, e, avendo anche perduto la patina per effetto del fuoco, fu addirittura sostituito con cemento, come appare dalla interruzione segnata nella fig. 2.

L'ultima notevole differenza tra il nostro restauro e quello proposto dal Dehn è nella parte inferiore della gamba destra. Il relativo pezzo che noi abbiamo trovato e messo al posto, è quello segnato dal Dehn con la lettera *f*, rappresentato nella fig. 4, descritto come una coscia sinistra e attribuito ad un'altra statua

(vedine la ricostruzione a figura 11). Invece, girando di 90° il pezzo dalla posizione datagli dal Dehn nella sua fig. 4, la parte di vestito che egli ammetteva come anteriore viene sul fianco destro; e le pieghe più non presentano quella incompatibilità con l'anda-

Fig. 3.

mento delle pieghe in una toga, le quali obbligarono il Dehn a immaginare una seconda statua vestita di una specie di *himation* che, oltre a soddisfar poco dal punto di vista artistico, non sembra neanch'essa la meglio adatta ad adornare un monumento del secolo IV. Quella parte d'abito non riveste pertanto un femore ma bensì una tibia. La materiale riconnessione del frammento con gli

altri del lembo cadente della toga, e del piede destro, ci dà poi l'assoluta sicurezza che la cosa sta così come si vede in fig. 1.

Anche i frammenti della testa donati dal sig. Gorga hanno margini di frattura che si ricongiungono: ma essendo stati essi appiattiti a colpi di martello, più non può venirsi alla materiale ricomposizione di essi. Del resto, la rispettiva posizione è stata giustamente mostrata dal Dehn nella tav. XIII.

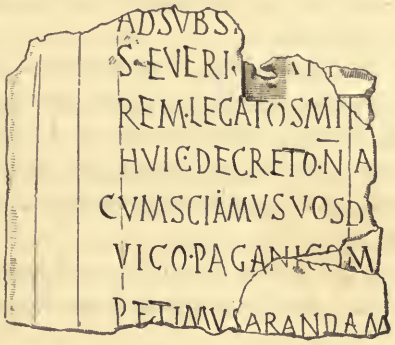


Fig. 4.

L'esame di tutti i frammenti provenienti dal Tevere diede anche altri buoni risultati. Da alcuni frammenti fu ricomposta la parte di testa rappresentata a fig. 3. È a grandezza naturale, e raffigura un giovane con corti capelli, occhi piccoli a mandorla con pupille segnate, piccola bocca a labbra serrate, breve barba. E certo un ritratto che può attribuirsi alla fine del secondo secolo, se non piuttosto ai principii del terzo.

Così pure un frammento di lastra che era ricoperto di uno spesso strato di ossido, rinettato, fece vedere parte di un'iscrizione (fig. 4).

Disgraziatamente, il frammento è tanto manchevole, che non lascia neanche comprendere con certezza il senso generale della iscrizione cui apparteneva. La seconda linea, dove certamente deve leggersi: *Severi* [et] *An*[tonini], ci avverte che per lo meno una parte dell'iscrizione si riferisce a cose avvenute negli anni in cui Settimio Severo e Caracalla erano insieme Augusti.

Nella terza linea si parla di mandare legati; nella quarta linea, di un *decretum n*(ostrum); nella sesta, di un *Vicus Paganicus* che, per quanto io so, non è noto da altro documento. Questi i pochi dati, dai quali a me sembra che forse una ipotesi può trarsi, meno improbabile delle altre. L'iscrizione potrebbe ricordare una concessione di qualche cosa, come un diritto di coltivazione dato dagli imperatori a una qualche città dell'Impero e per decreto dei decurioni fatta incidere in bronzo, perchè fosse conservata in Roma in casa del patrono per mezzo del quale si era ottenuta la concessione (1).

Il *decretum n*(ostrum) della linea quarta si riferirebbe probabilmente a un decreto dei decurioni che può risguardare l'invìo di legati a Roma ricordato nella linea terza. Al decreto seguirebbe una lettera dal senato municipale inviata forse all'imperatore; e ad essa dovrebbe seguire, nella parte non conservata dell'iscrizione, il rescritto imperiale favorevole.

Dando in generale questo senso all'iscrizione, i tentativi di parziale integrazione potrebbero essere a un dipresso questi:

ad subs[*ignandum ?*
Severi [*et*] *An*[*tonini . . . . . ad statuendam*
rem legatos mit[*tere placuit*
huic decreto n(*ostro*) *a*[*diciendam* / *pponendam* *curavimus epistulam*
cum sciamus vos d[*ominos . . .*
Vico Paganico[*. . . . . terram*
petimus arandam . . . .

La categoria di documenti ai quali l'iscrizione dovrebbe esser ravvicinata, sarebbe quella cui i dotti editori italiani delle *Fontes iuris romani anteiustinianei* imposero l'intitolazione di *Constitutiones imperatorum... de praediis metallisque fiscalibus*, categoria che comprende alcune belle iscrizioni recentemente ritrovate specialmente nella provincia d'Africa (2). Quelle iscrizioni ricordano una *lex Manciana* e una *lex Hadriana*, per le quali è concessa

(1) Non si potrebbe altrimenti spiegare perchè il frammento d'iscrizione sia stato trovato a Roma e non sul luogo della concessione.

(2) Sono raccolte in *Fontes* citati: ediderunt Riccobono, Baviera, Ferrini, I, pp. 352 seguenti.

l'occupazione e la coltivazione di campi non coltivati [1], e le formole che in esse ricorrono: « *quia Caesar noster pro infatigabili cura sua per quam adsidue humanis utilitatibus excubat, omnes partes agrorum quae tam oleis aut vineis quam frumentis aptae sunt excoli iubet, per missum providentiae eius potestas fi tomnibus etiam eas partes occupandi* » [2]; oppure: *qui... intra... fundo habitabunt eis eos agros qui subcesivi sunt, excolere permittitur* [3]. Qualche frase analoga si lascia supporre come probabile dopo le parole della nostra linea quinta: *cum sciamus vos d[ominos...*

Concessioni siffatte miravano in ultima analisi ad evitare che terre atte a cultura fossero lasciate in abbandono; e noi sappiamo che la necessità di tali disposizioni di legge cominciava a sentirsi nel II e nel III secolo dell'Impero, e diveniva sempre più impellente nella lenta agonìa dell'Impero stesso [4]. È vero che le concessioni di cui si tratta nei documenti citati sono fatte a favore di coloni, mentre la nostra iscrizione, se rettamente ne interpretiamo gli scarsi avanzi, con le parole *decreto n*(ostro) ci presenta come più probabile ipotesi l'atto legislativo di decurioni o di altri magistrati municipali. Però nulla mi sembra possa vietarci di ammettere che concessioni possano essere state fatte, come a una privata persona, così a un ente pubblico provvisto di capacità giuridica, come un municipio o una colonia o anche un *vicus* o un *pagus* possono essere [5]; e per quanto risguarda il suolo demaniale, non mancano esempî di cessione d'uso a città (*ager publicus civitatibus fruendus datus*) [6].

R. Paribeni.

[1] È questione sul tempo e sul contenuto di queste *leges Manciana* e *Hadriana;* lo Schulten (in Klio VII, p. 201) pensa che la prima abbia trattato *de agris rudibus occupandis*, mentre la *lex Hadriana* avrebbe esteso le disposizioni agli *agri per decem annos inculti relicti*; cfr. sulla questione la ricca bibliografia in *Fontes* citati.

[2] Iscrizione di Ain el Gemala e *Ara legis Hadrianae*, vedi in Fontes, loco citato.

[3] Iscrizione di Henchir-Mettich, loc. cit.

[4] Veniva così a prepararsi la via alle disposizioni sull'*ager desertus* dei codici giustinianeo II, 59, e teodosiano 5, 15.

[5] Mitteis, *Roemisches Privatrecht*, I, p. 376.

[6] Cfr. De Ruggiero, *Dizionario epigrafico*, s. v. *Ager*, p. 358.

ZU DEN KATAKOMBENINSCHRIFTEN VON MONTEVERDE

I. Die Eigennamen in den jüdischen Katakomben von Monteverde, dem Begräbnisorte derjenigen Synagogengemeinde, in welcher noch der « sermo patrius » gepflegt wurde, sind grösstenteils griechischen Ursprungs; daneben finden sich auch hebräische (1) und lateinische Namen (2) und zwar die letzteren bereits im ersten Jahrhundert n. Chr. Diese Tatsache zeigt uns, wie wenig auch die Konservativen unter den Juden, welche auf die « observantia legis » mehr Gewicht legten wie ihre auf dem Friedhof der Vigna Randanini bestatteten Glaubensgenossen, sich dem assimilierenden Einfluss des Hellenismus und später ihrer römischen Umgebung zu entziehen vermochten und dies auf einem Gebiete, welches, wie die Namengebung, doch in der Hauptsache dem Privatleben angehörte.

Eine Zusammenstellung und Erklärung der in der Nekropole am Monteverde begegnenden hebräischen Eigennamen hat Nikolaus Müller in seiner vor kurzem erschienenen Publikation der Ergebnisse seiner Ausgrabungen (3) gegeben. Zu diesen ist nun m. E. auch der Name *Ἔμης* zu zählen, welchen der Verfasser offenbar

(1) Der griechische Name *Ἕτερος*, der in einer Inschrift am Monteverde vorkommt, ist wohl Dialektform für *Ἑταῖρος*, wie *Ἔτητος* für *Αἴτητος* gebraucht wird; der Name *Hethära* begegnet auch in einer lateinischen Inschrift der Maecii.

(2) Von den lateinischen Namen ist m. E. insbesondere *Αυρήλιος* für die chronologische Fixierung der Inschriften, die sonst in der Hauptsache auf paläographische Indizien und die Stempel der zum Verschluss der Gräber verwendeten Ziegel angewiesen ist, von Bedeutung.

(3) Die jüdischen Katakomben von Monteverde, Leipzig, 1912, p. 100 f.

zu jenen griechischer Herkunft rechnet. *Ἔμης* = hebräisch *ĕmĕs*, von den römischen Juden *ĕmēs* gesprochen, und bedeutet so viel wie Beständigkeit, Treue, Wahrheit und mit Beziehung auf Richtersprüche Wahrheit (1), *δίκη* (ius). Der Name gehört in die Kategorie der frommen Namen, wie *Εὐσεβία*, *Εὐλογία* und wohl auch *Εἰρήνη*, welche die fromme Gemeinde nicht minder wie die *Εὐπορία* von Gott erfleht. Der gleichen Namensfamilie wie Emes gehört der in den Grabschriften von Monteverde mehrfach begegnende Name *Ἰουστος* an; er stellt, wie Müller richtig bemerkt hat, eine Uebersetzung des hebr. *Zadik* dar.

II. Unter den bei den Grabungen am Monteverde zutage geförderten Inschriften ist von besonderem Interesse eine Grabschrift (2), welche ein Mann *L. Maecius L. filius* seinen verstorbenen Kindern und seiner Gattin gesetzt hat; sie gehört, wie der Verfasser annimmt, dem ersten Jahrhundert n. Chr. an: *L(ucio) Maccio L(ucii) [f(ilio)] Constantio et | [L(uciae)] | Maeciae L(ucii([f(iliae)] et | L(ucio) Maecio Victorino et | L(uciae) Maeciae Sabbatidi fili[i]s et Jul(iae) Alexandriae coniugi | fecit b(ene) m(erentibus) L(ucius) Maecius L(ucii) | [f(ilius)] archon alti ordinis.* Die Titulatur des Stifters dieser Grabschrift, welcher sich als *archon alti ordinis* bezeichnet, tritt hier zum erstenmale in den jüdischen Archonteninschriften auf. Der Herausgeber nimmt an (3), dass unser *L. Maecius* Mitglied des Vorstandes einer der Synagogengemeinden war, deren Angehörige am Monteverde beigesetzt wurden, und dass es innerhalb dieser Körperschaft besondere Klassen gegeben habe. Ich möchte darauf hinweisen, dass die Titulatur nicht eine auf römischem Boden entstandene Neubildung ist; sie enthält m. E. einen Anklang an die Bezeichnung von Institutionen, die in der jüdischen Geschichte eine grosse Rolle gespielt haben, die *ansche kĕneses ha-gĕdauloh*, die « Männer der grossen Synode », eine Behörde, über deren Ursprung und Organisation nichts überliefert ist (4), und den « hohen Rat » (5), das Synhe-

(1) Vgl. Gesenius-Buhl, *Hebräisch-aram. Wörterbuch zum alten Testament*, 15. Aufl. (1910) S. 51 f.

(2) Müller a. a. O, p. 123.

(3) a. a. O. S. 124.

(4) Steinthal, *Ueber Juden und Judentum*, 2. Aufl. S. 253 f.

(5) Guthe, *Geschichte des Volkes Israel*, 2. Aufl. S. 315.

drium. An der Spitze dieser Körperschaft steht der Hoherpriester; um ihn scharen sich zunächst die Mitglieder der hohepriesterlichen Familie (*οἱ ἀρχιερεῖς* = *οἱ ἄρχοντες*) (1). Mehr als die Nachbildung der Amtsbezeichnung wird man mit Sicherheit nicht behaupten können; zweifelhaft bleibt, ob die *ἄρχοντες alti ordinis* ein selbständiges Kollegium waren, oder nur ein Ausschuss des Archontenkollegiums. Dem letzteren gehören auch Unmündige an, ähnlich wie dem Gemeinderate der römischen Landgemeinden in der späteren Zeit; dem *ἄρχων νήπιος* entspricht der *praetextatus* im Dekurionensenat, der Bindung der Archontenwürde an die Zugehörigkeit zu einer bestimmten privilegierten Familie die spätere Erblichkeit des Dekurionats.

STEPHAN BRASSLOFF.

(1) Guthe, *Bibelwörterbuch*, S. 648.

FURTHER NOTE ON THE MASTER OF THE VILLA GIULIA CALYX-KRATER

Among the vases assigned by me (*Röm. Mitt.* 27, pp. 286 ff.) to « the Master of the Villa Giulia Calyx-Krater », was a hydria with Triptolemos, Demeter and Kore, n. 28 in my list, p. 290. My knowledge of it came from a good drawing executed when the vase was in the Casanova collection and preserved in the Gerhard apparatus at the museum of Berlin. The welcome catalogue of the Greek vases in Madrid, lately published by G. Leroux, has revealed the present whereabouts of the Casanova hydria: it is n. 162 in Leroux's catalogue (*Vases grecs et italo-grecs du musée archéologique de Madrid*, Bordeaux, 1912, pl. 20).

The Madrid collection, which I have not been able to visit, contains a second vase by the same master, the bell-krater n. 169 (Leroux, pl. 22, 1). The picture on (A) of this vase is a replica, with slight variations, of the noteworthy Perseus scene on the British Museum bell-Krater E 493 published by me in *Röm. Mitt.* 27, pl. 11: for the scene on (B), described but not figured by Leroux, compare nn. 3 and 7 in my list.

Small photographs of both these vases had previously appeared in Francisco Alvarez-Ossorio's *Vasos griegos, etruscos é italo-griegos que se conservan en el Museo arqueologico nacional* (Madrid, 1910, pl. 30, 1, and pl. 31, 1); but that book was unknown to me until I found it mentioned in Leroux's catalogue.

Through the kindness of Mr. L. D. Caskie, I have been able to see photographs of the Boston stamnos n. 418 in Robinson's catalogue, with a representation of women sacrificing to a herm of Dionysos. It proves to be either a work by the Villa Giulia Master like the five stamnoi nn. 13 to 17 in my list, or, possibly, an extremely close copy after him: I think the former alternative the more likely, but cannot be quite certain from the photographs.

J. D. Beazley.

BOVILLAE

Unter der Literatur, die Hülsen bei Pauly-Wissowa angibt, fehlt G. Tambroni, Intorno alcuni edificii dell'antica città di Bovillae, Roma 1823, 8. Tambroni hat die Reste zum erstenmale untersucht und gut aufgenommen. Die Zeichnungen bei Canina sind glatt und nicht so zuverlässig: an der südlichen Langseite des Zirkus gibt Tambroni z. B. neben dem mutmasslichen Sacrarium der gens Julia dem Befund entsprechend einen Torbogen an, der sich dann bei Canina in ein zweites sacrarium (« aedicula di Veiove ») verwandelt hat, ohne dass der Zustand der Ruinen dazu Veranlassung gäbe. Eine Untersuchung der Stätte und Durchmusterung der einschlägigen Literatur hat noch einige kleine Beobachtungen ergeben.

Die jetzt noch sichtbaren Reste sind nicht die « Stadt Bovillae », wie noch Nissen zu meinen scheint, wenn er sich zum mindesten missverständlich ausdrückt (Ital. Landeskunde II, 2 S. 586): « Zwischen dem 11. und 12. Meilenstein, wo die Strasse nach Antium abzweigt, lag Bovillae, westlich von der Appia im Talgrund. » Schon Tacitus sagt ja vom Sacrarium der gens Julia (II, 41; XV, 23): « apud Bovillas » und alle die heute kenntlichen öffentlichen Gebäude, Sacrarium, Circus, Theater, Piscina liegen *ausserhalb* der Stadt; sie bilden, wenn man so will, eine kaiserliche Vorstadt. Die Stadt wird südlich zu suchen sein. Schon die Bestimmung des Zirkus, in dem Spiele zu Ehren der gens Julia gegeben wurden, lässt schliessen, dass er auf der Rom zugewandten Seite von Bovillae gelegen haben wird. Am ersten kommt die Höhe in Betracht, die sich unmittelbar südlich an den genannten Gebäudekomplex anschliesst und die für eine Stadtlage wohl geeignet erscheint. Dazu stimmen auch die überlieferten Entfernungsangaben: Plutarch (Coriolan 29) 100 Stadien = 12 m. p. Asconius (im Komment. zur Miloniana) 3 m. p. von Bovillae bis Albano

= 12 m. p. Scholiast zu Persius (VI, 55) 11 m. p. Itin. Anton. 9 m. p. (« mutatio ad Nono »). Tabula Peutingeriana 10 m. p. Der Schluss Tomassettis (Acad. Pontif. Rom. Ser. II Tom. VII 1900 S. 301), dass Bovillae vom 9. bis zum 12. Meilenstein sich erstreckt habe, scheint nicht gerechtfertigt; es lag am 12. Asconius verdient den meisten Glauben; Plutarch gibt fast genau dieselbe Zahl. Die Stadt war schon zu Ciceros Zeiten verödet; einen kurzen Aufschwung und damit die Bauten ihrer Vorstadt verdankte sie den Juliern; später mag sie wieder stark zurückgegangen sein und scheint schliesslich überhaupt keine Poststation mehr gewesen zu sein.

Von den bei Tambroni und Canina angegebenen Resten ist das als « Monumento » bezeichnete Bauwerk inzwischen spurlos verschwunden. Eine Nachgrabung könnte aber wohl die Fundamente noch feststellen.

Eine bautechnische Besonderheit des Cirkus ist meines Wissens bisher noch nicht beobachtet worden. Dass der Unterbau der Sitzstufen nicht gewölbt war, versteht sich bei den verhältnismässig geringen Massen des Cirkus von selbst; eine massive Füllung kam billiger; denn man sparte die Gerüste. Aber die Füllung besteht hier nicht aus dem gewöhnlichen Mörtelwerk (faustgrosse Bruchsteine mit Mörtel aus Kalk und Puzzolanerde), sondern die Steine sind in blosse Erde gebettet. Delbrück gibt im II. Teile seiner « hellenistischen Bauten in Latium » (S. 86) Literatur und geschichtliche Würdigung dieser Technik. Doch hat das in Bovillae beobachtete Beispiel für die geschichtliche Stellung der Mörteltechnik sicher nichts zu besagen: es wäre sehr unpraktisch gewesen, den kostbareren Kalkmörtel zu verschwenden, wo das billigere, an Ort und Stelle im Ueberfluss vorhandene Material dieselben Dienste tat. Für die von Plinius bewunderte Festigkeit des Erdmauerwerks findet sich übrigens an der südlichen Langseite des Cirkus ein Beispiel; dort ist auf eine kurze Strecke ein gewölbter Raum ausgespart; das Tonnengewölbe (von nicht ganz regelmässiger, etwas überhöhter Form) besteht aus demselben Erdmörtel; es trug möglicherweise einen Aufgang zum « Sacrarium ».

München.

Christian Ebert.

ERNENNUNGEN

Zum ordentlichen Mitgliede wurde ernannt Herr M. Meurer in Rom, zu korrespondierenden Mitgliedern die Herren M. Della Corte und G. Spano in Pompeji.

SITZUNGEN

20. Dezember 1912 (Winckelmannssitzung). J. Wilpert, Die Mosaiken von S. Costanza.

DIE ROSSE VON SAN MARCO.

Von L. v. Schlözer.

1. Der Typ der Bronzerosse.

Vgl. Abb. 1—3.

Ein Viergespann von strenger Symmetrie[1]). Wird das lebende Vorbild dieser stolzen Hengste in einer bestimmten Rasse gesucht

Abb. 1. — Die Rosse von San Marco, von links.

werden können? Und, gehen wir von den beiden großen, nach

[1]) *Friederichs-Wolters* 1689. — *Zanetti, Statue di San Marco* Taf. 43—46.

Exterieur und Charaktereigenschaften ihrer Hauptvertreter so heterogenen Pferdegruppen aus, tritt uns dann in dem hier dargestellten Typ das leichte, ursprünglich kleine „orientalische“

Abb. 2. — Die Rosse von San Marco, das rechte Paar (Anderson).

Pferd entgegen, oder wird man eher an eine Kreuzung mit dem schweren „kaltblütigen“ Nordländer denken müssen? — dessen, vom dickknochigen Wildpferd der Diluvialzeit[1]) abstammende

[1]) *A. Nehring, Fossile Pferde aus deutschen Diluvialablagerungen und ihre Beziehungen zu den lebenden Pferden.* 1884. S. 151 u. ff. — Die kleineren, zierlichen Rassen des Hauspferdes stammen teils aus Asien, teils aber auch wohl von den kleinen Rassen des Diluvialpferdes. (*A. Otto, Zur Geschichte der ältesten Haustiere.* 1890. S. 76).

Abb. 3. — Kopf eines der Rosse von San Marco; nach Gips in Berlin.

Urahnen wir in prähistorischen Darstellungen [1]) zu erkennen glauben, und der, das Heimatpferd der Nordseeküsten, im Süden bis an die österreichischen (norischen) Alpen reichend, als eigentliches Reitpferd des Mittelalters in Frankreich zum sagenhaften Bayard wurde, seine kolossalste Form jedoch im englischen Karrengaul erreichte.

Bei den unendlich vielen Anpassungen zwischen diesen beiden Hauptstämmen, bei den im Dienst des Menschen, mit dessen Willen und ohne seine Absicht, durch günstige oder ungünstige Bedingungen des Klimas, des Bodens, der Nahrung, durch Nutzung und Zucht hervorgerufenen zahlreichen Uebergängen und Vermischungen der Formen und Eigenschaften, die sich zugleich den Bedürfnissen des Volkes und oft seinem Charakter entsprechend gestalten, wird der Kopf, so markant für das Geschlecht, die Konstitution und die edeln oder gemeinen Anlagen des Pferdes, für dasjenige Rassemerkmal angesehen, in dem der ursprüngliche Typus am schärfsten durchschlägt. Im vorliegenden Fall — und es genügt ein Pferd vorzuführen, da die vier sich so ähnlich sehen, daß je zwei Körper und zwei Köpfe über dieselbe Form gegossen sein könnten — zeigt der mittelgroße Kopf (Abb. 3) die verschwommenen rundlichen Formen des Kaltblüters mit seiner starken Fettablagerung und dicken Haut; im Gegensatz zum Orientalen, dessen dünne, wie aufgeleimte Haut die breite Stirn und alle Konturen des trockenen Gesichts scharf und eckig zum Ausdruck bringt. Nur ist die Profillinie des sich nach unten verjüngenden Schädels gerade und nicht, wie so häufig beim kalten oder Halbblut, gewölbt. Das Auge tritt uns nicht groß und frei entgegen. Ihm fehlt der „geistreich feurige Ausdruck", der dem orientalischen Typ eigen und im Araber aufs höchste gesteigert ist. Eher sieht es in seiner Augenhöhle, wie vergraben unter wulstigem Augenlid [2]), phlegmatisch drein. Die niedrig angesetzten

[1]) Vgl. *Hoernes, Natur- und Urgeschichte des Menschen.* I. S. 504. Abb. 188.

[2]) „The eyes of the Venetian bronze horse lie deep in their holes". (*A. Michaelis, Journal of hellenic studies* III. 1882. S. 236).

Ohren, zwischen denen das Schopfhaar aufgebunden ist, sind weit auseinandergestellt und ihre Bewegung ist die des „gemeinen" Pferdes [1]). Die Nüstern, ebenso wie die Ohren beim Araber der Ausdruck feiner Empfindung, sind ohne charakteristische Zeichnung. Das Maul macht einen toten Eindruck und vervollständigt das Bild des kalten Temperaments.

Den Kopf trägt ein, aus der Vorderbrust fast senkrecht aufsteigender, gewölbter Speckhals mit dickem, gerundetem Kamm und Borstenmähne. Der Widerrist (Abb. 1 und 2) tritt, wie oft bei unedlen oder nur wenig veredelten Pferden, nicht hervor. Die Brust ist breit, aber weder tief, wie bei Rassen mit intensiver Nahrung, noch genügend gewölbt, um den weiten Luftwegen und geräumigen Lungen eines edeln Pferdes hinreichend Raum gewähren zu können. Und wenn auch die Schulter dabei auffallend schräg gelagert ist, so scheint doch hier, wie beim Hals, die Wirklichkeit für den Künstler zurückgetreten zu sein. Der kurze Vorarm hat hohe Hengstaktion, deutet indessen auf keine große Kraft, da das Schienbein verhältnismäßig lang ist. Der Rücken ist etwas eingesattelt und weich. An Stelle der nach hinten geschwungenen Bauchlinie, die soviel zur Schönheit des Pferdes beiträgt, sehen wir einen vorn und hinten, im Bereich der falschen Rippen, gleichmäßig weiten Leib, ohne Gurtentiefe. Die apfelförmige Kruppe ist kurz und fleischig, der tiefangesetzte Schweif gut getragen. An der Hinterhand, die der Aktion der Vorhand schwunglos folgt, markiert sich der Oberschenkel, der stärkste Knochen des Pferdes, der zugleich mit den stärksten Muskelpartien bedeckt ist, wenig. Die Sprungge-

[1]) Die Einteilung in „edle und gemeine" Pferde ist ebenso wenig genau, als die in „warm- und kaltblütige" (man spricht auch von „edeln" Kaltblütern) und, geographisch, in „morgen- und abendländische". Aber wir haben keine bessere. — *H. v. Nathusius* (*Das schwere Arbeitspferd.* Berlin 1882) sondert noch ab: die unbestimmte Mittelform in ihrer Allgemeinheit. — Die schwere abendländische Pferdegruppe hat, im Gegensatz zur morgenländischen Gruppe, erheblich stärkere Gliedmaßen, die, im Verhältnis zur Widerristhöhe, kürzer sind. Die Körperlänge ist, der Höhe gegenüber, größer, der ganze Körper massiger und breiter. (*S. v. Nathusius, Unterschied zwischen der morgen- und abendländischen Pferdegruppe am Skelett und am lebenden Pferd.* 1891). S. Abb. 9.

lenke wären für ein Reitpferd nicht einwandfrei. Bei den Fesseln muß berücksichtigt werden, daß die vielgereisten Pferde gerade an den Extremitäten Reparaturen von nicht immer kundiger Hand ausgesetzt waren. Die Hufe sind groß und rund, wie es ein schweres Rumpfgewicht und die Hornentwicklung auf feuchtem Boden mit sich bringen.

Somit deutet der Pferdetyp, wie er hier dargestellt ist, in seinem abgerundeten, fleischigen Habitus nicht auf ein trockenes, heißes Klima mit intensiver Vegetation, sondern eher auf eine gemäßigte Zone mit schwerem Boden, viel Wassergehalt und voluminöser Nahrung. Der Organismus eines solchen Tieres ist nicht für starke Muskelanstrengungen geschaffen oder für die lebhaften Bewegungen und Empfindungen eines arabischen Pferdes. Nicht an ein Rennpferd aus kyrenäischer oder sizilischer Zucht denkt man. Das Exterieur ist das eines halbedeln, mittelschweren Karossiers.

2. Das schwere Pferd im Altertum.

Es fragt sich nun, ob, nach der heute herrschenden Einteilung, das schwere, sogenannte okzidentale Pferd oder dessen Kreuzung bereits im historischen Altertum erscheint [1]). Die lückenhaften Notizen der nicht immer sachverständigen Schriftsteller, besonders vor Vegetius, geben über hippologische Einzelheiten zu mannigfachen Deutungen Veranlassung, — schon die Größenverhältnisse sind unklar, da nirgends ein absolutes Maß angegeben, sondern immer nur mit den ganz unkontrollierbaren Begriffen „groß“ und „klein“ operiert wird, schon im Altertum gingen die Meinungen z. B. über die berühmten Nisäer auseinander; nach den einen waren ihre Weideplätze in Armenien, nach den anderen auf den luzernenreichen (?) Triften Mediens. Und wenn es bei dem Ernst, mit dem das Studium des Bluts

[1]) *Schwarzenecker (Pferdezucht*, 5. Aufl. von S. v. Nathusius. 1910. S. 22) unterscheidet im Altertum zwei verschiedene Typen von Pferden, ein massiveres, kurzes, kräftiges Tier, und ein leichteres, edleres. Doch bezweifelt er, daß die Verschiedenheit in Größe und Masse so bedeutend gewesen sei, wie heute zwischen dem norischen und orientalischen Pferd.

und der Rennleistungen in Griechenland betrieben wurde, auch zweifellos ist, daß für die großen Kampfspiele Angaben über Geschlecht, Farbe, Abzeichen, Name, Vaterland und Abstammung gemacht werden mußten, so ist uns von diesen für Pferdezucht und Sport so interessanten Nachrichten außer vereinzelten Bemerkungen nichts erhalten [1]).

Inwieweit man sich ferner im Einzelnen auf die *bildnerische Darstellung* als wissenschaftliche Urkunde verlassen kann, zeigen, aus einer uns näher liegenden Zeit, die so berühmten, in Wirklichkeit aber oft karrikaturenhaften Riedinger'schen Kupfer. Sogar bei den Pferden eines Velasquez ist nicht anzunehmen, daß ihre Originale diesen übertriebenen Gegensatz von Kruppe und Vorhand, der keineswegs von „guten Verhältnissen" zeugt, tatsächlich gehabt haben. Auch Velasquez war nicht „ein profunder Kenner des Baues und der Gangarten des Pferdes" [2]). Mag der Künstler indessen, im Gegensatz zum Photographen, den Gesetzen seiner Kunst und eigener Fantasie folgend, die Wirklichkeit umändern und sogar den Widerspruch mit den osteologischen und anatomischen Grundsätzen wagen, — mag daher der wissenschaftliche Wert künstlerischer Darstellung ein sehr bedingter sein [3]) und dadurch nicht größer werden, daß das Denkmal lange in der Erde ruhte, — mögen für ein Vasen-, ein Reliefbild besondere, durch Material und Technik vorgeschriebene Bedingungen ebenso bestimmend sein, wie für ein frei in der Sonne stehendes Erzbild, — daß der charakteristische Pferdetyp, den der Künstler in seinem Lande vor Augen hat, im Bilde gänzlich ins Gegenteil umschlüge, dürfte selbst bei hoher Idealisierung oder stilisierter Verzerrung kaum anzu-

---

[1]) *Georg Graf Lehndorff, Hippodromos.* Berlin 1876. Anm. 49.

[2]) *Carl Justi, Diego Velasquez.* 2. Aufl. 1903. II S. 14. Pferdekenner werden der Ansicht des berühmten Gelehrten kaum beipflichten können. Das Pferd erscheint bei Velasquez mehr als künstlerisches Mittel zur Hervorhebung des Reiters. — *R. Schoenbeck* (*Das Pferd.* Leipzig 1908) unterzieht zum erstenmal die Darstellung des Pferdes vom Altertum bis in die Neuzeit einer Prüfung.

[3]) *S. v. Nathusius* a. a. O.

nehmen sein. Aus einem schweren, dicknasigen Karrengaul wird kein arabisches Edelpferd.

a) Griechenland und Vorderasien.

In Griechenland muß das Pferd vorläufig als importiert angesehen werden. Wenigstens ist das Wildpferd hier nicht festgestellt, und fossile Knochen sind bis jetzt nicht gefunden [1]). — In der mykenischen Kulturepoche spielt das Pferd eine geringe Rolle, als ob sein Anblick etwas Seltenes gewesen wäre [2]). Bei Homer ist Griechenland, im Gegensatz zum rossereichen Troja, pferdearm [3]). Nur Thessalien mit seinen, vom Peneus durchströmten, fetten Weiden auf dem fruchtbarsten Alluvialboden der Balkanhalbinsel, galt seit Urzeiten als Stätte der Pferdezucht [4]) und Reiterei, als sagenhafte Heimat der Kentauren. Die thessalischen, ebenso wie die makedonischen und thrakischen Münzen zeigen daher auch vielfach Pferde, einzeln und unterm Reiter, die in der künstlerischen Darstellung nur übertroffen werden von den herrlichen Tetra- und Dekadrachmen Siziliens mit ihrer Biga oder Quadriga (s. u. und Tafel I, 9). Und wenn es auch bei dem Stand der Untersuchungen auf dem Gebiet der Pferdezucht im Altertum gewagt sein dürfte, charakteristische Rasseunterschiede [5]) feststellen zu wollen, so scheint es doch, als ob die künstlerisch hochstehenden sizilischen Stempelschneider bei der anatomisch zum Teil vollendeten Wiedergabe der unter sich wiederum verschiedenen Pferde, vielfach eine leichtere, gestrecktere Rasse vor Augen ge-

---

[1]) „Jusqu'ici on n'a trouvé aucun débris de cheval fossile en Grèce" (*Daremberg et Saglio. Dictionnaire des antiquités.* II. Equus. S. 795).

[2]) *Jahrb. Arch. Inst.* VII. 1892 S. 76.

[3]) *E. H. Meyer, Indogerman Mythen.* Berlin 1887. II. 190.

[4]) „Thessalien, die Heimstätte des verwildert lebenden Pferdes in Griechenland, zugleich der alte Wohnsitz der bekanntesten semitheriomorphen Götterwesen". (*von Negelein, Das Pferd im arischen Altertum.* Königsberg 1903. S. 78).

[5]) „Wir wissen gar nicht, wie die uns genannten griechischen Pferderassen sich von einander unterschieden". (*H. Droysen, Heerwesen und Kriegführung der alten Griechen.* S. 29. Anm. 2).

habt hätten, als ihre nordgriechischen Kollegen[1]) (Taf. I, 9—10). Bei solchem Vergleich fallen z. B. als Gegensatz auf: die Münzen von Larissa[2]) (Taf. I, 5), ferner Münzen Alexanders I. (ebd. 1) und das vortrefflich gearbeitete Pferd mit „Knaben" auf Tetradrachmen Philipps II. von Makedonien[3]) (ebd. 4, ferner noch 2 und 3), aus Thrakien Münzen von Maroneia (ebd. 6) mit besonders derbem Pferd[4]). Das Pferd Alexanders des Großen war von einem in Thessalien bekannten Pferdezüchter Philonikos bei Pharsalos gezogen, und der Name „Bukephalos" bezeichnet vielleicht einen bestimmten Pferdeschlag mit breiter Stirn und kurzem Kopf[5]). Das alles sind verschiedene Anzeichen, die im Norden, neben dem leichten Pferd, eine schwere Pferderasse vermuten lassen[6]). Und gerade das Pferd Alexanders des Großen aus der Zucht der „Bukephalen" wurde vielleicht deshalb so berühmt, weil es mit seinem, besonders im Kopf ausgeprägten Typ hervorragende Eigenschaften verband, die, wie z. B. Schnelligkeit, diesem sonst nicht eigen waren[7]). — Hingegen

---

[1]) Nach Tetradrachmen Philipps II. zu schließen, hatte die makedonische, speziell die päonische Reiterei Pferde von schwerem Schlag, im Gegensatz zu dem kleinen und leichten Pferd unteritalisch-sizilischer Rasse (*Imhoof-Blumer u. Otto Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klass. Altert.* Taf. II, 16, dagegen Tafel VI, 5). — „Auf den älteren makedonischen Münzen erscheinen die Pferde als starkknochig und schwer" (*Droysen* a. a. O.).

[2]) *J. Hirsch, Katalog XXXI.* 284. —. *British Museum Catalogue, Thessaly* Taf. VI. 3. Der Stutentyp ist gut zum Ausdruck gebracht, ohne den dem Orientalen eigentümlichen scharf markierten Widerrist.

[3]) *J. Hirsch, Katalog XXI.* 1196.

[4]) *O. Keller, Die antike Tierwelt.* Taf. III, 9.

[5]) *Plinius nat. hist.* VIII 154, *Etymol. magn.* 207, 55 = *Aristoph. frag.* 41, 42 K. *Xenophon, Buch über die Reitkunst. F. Jacobs.* Gotha 1835. I. S. 11 Anm. — Münze des Seleukos Nikator mit Pferdekopf bei *Imhoof-Blumer a. a. O.* Taf. II, 17. Im ital. „testa bovina", im franz. „tête de boeuf", im deutschen „Bullenkopf", mehr literarische Ausdrücke.

[6]) *Schwarzenecker* a. a. O. S. 22 bezeichnet das schwere Pferd des Altertums mit Nathusius als vielleicht thessalisch. — Das thessalische Pferd wurde an Schnelligkeit von dem persischen Pferde übertroffen. (*Herodot* VII, 196).

[7]) *Piétrement* (*Les chevaux dans les temps préhistoriques.* Paris 1883) meint (S. 458), daß die breite Stirn des „orientalischen" Pferdes — „sem-

im mittleren und südlichen Griechenland, wo die Festspiele und Rennen sich aneinander reihten, auf den attischen Ebenen, im Hügelgelände von Elis, in Argos ἱππόβοτος, in Lakedaimon mögen vorzugsweise jene leichteren Pferde gezüchtet sein, die aus Libyen stammten, dem Vaterlande der Vierspänner, wo Kyrene durch Rosse und Wagen glänzte, aus Cypern, oder von der in Asien blühenden Pferdezucht, und die uns schwarzfigurige und ältere rotfigurige Vasenbilder übertrieben schlank und hochbeinig und manchmal karrikaturenhaft steilhalsig zeigen. Auch die Pferdefragmente des Ostgiebels von Olympia deuten auf eine solche Rasse. Doch dann erscheinen wieder auf den Vasen Pferde, die, gedrungener im Bau, kräftiger, energischer in der Bewegung „fast wie eine andere Rasse aussehen", ein Typus, der vielleicht mit der Einfuhr der thessalischen Pferde unter Peisistratos zusammenhängt [1]). Xenophon warnt in seinem Buch „Ueber die Reitkunst", der einzigen uns erhaltenen und in der Hauptsache noch heute mustergültigen [2]) hippologischen Schrift Griechenlands, beim Pferdekauf unter andern Fehlern [3]) vor dem Flach- oder Platthuf und den durchtretenden Fesseln. Zum Flachhuf neigt gerade das gemeine Pferd [4]), das orientalische zum Zwanghuf. Das Durchtreten der Fessel sieht man beim Vollblüter nicht selten, aber die von Xenophon scheinbar gemeinte „Bärentatzigkeit" findet sich eher beim Kaltblüter. Sind diese Bemerkungen nun rein theoretische oder wurde Xenophon durch das Pferdematerial seiner Heimat besonders auf sie hingewiesen?

---

blable a celui du taureau" — die Bezeichnung „Bukephalos" veranlaßt habe. Dann hätte Alexanders Pferd sich hierdurch von dem üblichen „gemeinen" Schlag, mit schmaler Stirn, ausgezeichnet.

[1]) *Jahrb. Arch. Inst.* VIII. 1893. S. 148 und Anm. 12. *H. Thiersch, Tyrrhenische Amphoren.* 1899. S. 107.

[2]) „Wir sind heute nach 2240 Jahren um nichts klüger in diesem Fach geworden". Urteil des ehemaligen Oberlandstallmeisters *Graf Lehndorff* a. a. O.

[3]) I, 3. 4.

[4]) „Die flachen Hüfe sind meistenteils das Eigentum gemeiner, großer und schwerer Pferde, die auf feuchtem Boden, in niedrigen Gegenden und mit üppiger Nahrung erzogen werden". *A. von Nádosy, Equitations-Studien.* Wien 1859. II. S. 95.

Im Vergleich mit dem heutigen leichteren Pferdematerial der Balkanhalbinsel und Kleinasiens ist es auch auffallend, wenn Xenophon[1]) zum Reiten ein Pferd mit doppeltem, gespaltenem Rücken — *aux reins doubles* — empfiehlt.

Auf dem Fries des Parthenon — und man kann die Kultur eines Volkes nach seinen Pferdetypen bemessen — sehen wir die sportlustige attische Jugend Rosse bändigen, die, mutig unter dem ruhigen Reiter, durch den wundervollen Rhythmus ihrer Bewegungen so überzeugend wirken, daß sie der Wirklichkeit entnommen zu sein scheinen. Wie weit hat der Künstler hier mit den Formen der Natur frei geschaltet? Ganz dieselbe Rasse finden wir heute nicht mehr. Dies temperamentvolle, feingeformte Tier, mit dem gedrungenen Körper und den scharfen Konturen, mit dem hirschartig zurückgebeugten, kräftigen Hals, der eine geschickte Hand verlangt, mit dem edeln Kopf mit etwas eingedrücktem Nasenbein, ganz Muskel, ganz Nerv, die weitgeöffneten Nüstern dampfend, das Auge groß, à fleur de tête, — dies Pferd mit orientalischem[2]), vielleicht Berbertyp,

---

[35]) *De re equestri* I. II., vgl. *Pollack*, *Xenophons Schrift περὶ ἱππικῆς* (Meissen 1912) S. 26,38.

[36]) So auch *Ruhl* (*Ueber die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik*. Kassel 1846. S. 5), dem der bekannte hippologische Schriftsteller *Frhr. v. Krane* beistimmt. Ruhl sah 1824 in Scharnhausen, dem Leibgestüt des Königs von Württemberg, eine orientalische Schimmelstute, die ihn lebhaft an den Kopf des Parthenon erinnerte. *Cherbuliez* und *Schoenbeck* finden das Berberpferd am ähnlichsten, während *Fitzinger* (*Versuch über die Abstammung des zahmen Pferdes und seiner Rassen*. Wien 1858. II. S. 9) das thessalische Pferd zu erkennen glaubt; ebenso *E. Beulé*, *L'Acropole d'Athènes*. Paris 1854. Man hat hier auch das arabische (Maler *Haydon*, s. S. 140 A. 2) und das nisäische Pferd (*Arch. Zeit.* XII. 1854. S. 219 *Göttling*) vermutet, bei dem turkomannische Zucht angenommen wird. — Nur mit Widerstreben wird man zugeben, daß das Parthenonpferd (*W. Passow*, *Studien zum Parthenon*. Berlin 1902) einer großen Rasse (mindestens 1,60 m Bandmaß) angehört haben soll, wozu als Vergleich erwähnt werden mag, daß der Araber edelster Zucht selten oder nie die Höhe von 1,45—1,48 m überschreitet. (*Graf Wrangel*, *Die Rassen des Pferdes*. 1908 I. S. 54). In keiner Weise kann ich mich mit dem einverstanden erklären, was Passow über die, der verkleinerten Pferde wegen nicht ausgestreckten Beine der Reiter sagt. Der weiche, gefühlvolle Sitz der Reiter ist, auch in der Unterpositur auf bloßem Rücken gestreckter kaum möglich. Der auf den ganzen Schenkel, von der Hüfte

klein, stramm und kurz wie ein Polopony, scheint auch Xenophon in seiner Beschreibung des „Paradepferdes“ vor Augen gehabt zu haben, und das von ihm gepriesene „edle, mutige und stolze Tier“, das sich mit untergeschobener Hinterhand hebt, das kurbettierend seinen Reiter trägt, — gewissermaßen der Gegensatz des Engländers — hat lange die Kunst beherrscht.

Aber die Rosse von San Marco ähneln ihm ebensowenig wie den schlanken Vasenpferden [1]), oder den Pferden auf den sizilianischen Münzen und im Ostgiebel des Olympiatempels. Ihre Modelle sind, wenn ja welche benutzt wurden, von minder edler Abkunft [2]).

Tritt uns, wenn wir den Glauben an die Bildwerke bedingt aufrecht erhalten, in Nordgriechenland das schwere Pferd entgegen, so ist dasselbe im Osten bei den Wagen- und Reitpferden auf den Reliefs von Persepolis der Fall. „Mit kurzem, starkem Kopf, schön gebogenem Hals, gerundeter Kruppe, starken Beinen und stolzer Haltung, lassen sie sich am besten mit dem heroischen Pferd der Griechen und Römer und den Ritterhengsten des Mittelalters vergleichen. Dieselbe Rasse ist auch auf den Basreliefs abgebildet, welche sich an den Grabdenkmälern der Könige aus dem Stamme der Arsakiden und Sassaniden zu Naksch-i-Rustem, befinden, sowie auf den Reliefs von Naksch-i-

---

bis zur Fußsohle, ausgedehnte Strecksitz Colleonis, in Venedig üblich und im Cortegiano verspottet, würde dem Verfasser der „Reitkunst“ ebenso mißfallen haben, wie der Stuhlsitz des Stutzers auf der Vase des Euphronios, mit hochgezogenen Knien *(Furtwängler, V. M.* Taf. 22). Eher könnte die Kopf- und Fußhaltung der Parthenonreiter einem korrekten Reitlehrer auffallen.

[1]) *Ruhl* a. a. O. S. 47.

[2]) Der Charakter des griechischen Parthenonpferdes ist „un poco più svelto ed asciutto“ (*Cicognara, Dei quattro Cavalli.* Venezia 1815. S. 23). Der Maler *Haydon* stellte das Parthenonpferd höher. (*Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise qui étaient sur l'arc triomphal des Tuileries et la tête du cheval d'Elgin du Parthénon.* London 1818). „Die venezianischen Rosse sind von einer sehr schweren und starken thrakischen Rasse mit dicken Häuptern und breiten Rücken. Das makedonisch-thrakische Roß auf den Münzen des Königs Amyntas hat Aehnlichkeit mit ihnen“. (*Fr. Thiersch, Reisen in Italien.* I. 1825. S. 136).

Rajab, Tacht-i-Bostan usw. [1])", ferner auf persischen Silberschalen (z. B. Abb. 4). Sieht man z. B. das massige Roß des Königs

Abb. 4. Sassanidische Silberschale, nach Smirnow, argenterie orientale, Tafel 33.

[1]) *L. J. Fitzinger, a. a. O.* I. S. 24. — Der Pferdetypus auf den persischen Silberschalen aus der Sassanidenzeit behält seine Eigenart. Allerdings: „Le cheval, aux formes lourdes et massives, est d'une forte race". (*Kondakof, Tolstoi, Reinach, Antiquités de la Russie méridionale.* 1891. S. 415) und: „Les formes sont ramasseés, trapues, arrondies"; aber: „une race de chevaux très différente de celles de la Grèce et de l'Italie". (*Revue arch.* XXXVII. 1900. S. 255. 256. *S. Reinach, la représentation du galop* etc.). Nimmt man an, daß das Alpenpferd nach Asien gekommen sei, so mußte durch die dortige Kreuzung mit anderen Pferden, unter ganz anderen Bedingungen, natürlich auch eine andere Zucht entstehen wie in Europa. Man vergleiche mit den Sassanidenpferden z. B. das schwere, aber gemeine Pferd der Amazonengruppe in der Villa Borghese (*Helbig, Führer*[3] 1565).

Schapur I. [1]), des Siegers über Valerian, oder vergleicht man damit die, wenn auch viel frühere Schilderung von der Schlacht bei Karrhä, in der, neben den leichten parthischen Reiterscharen, ein schweres Kavalleriekorps, Mann und Roß gepanzert [2]), die Römer angreift und schlägt, so liegt kein Grund vor, an der Wahrheit der persischen Kunst zu zweifeln [3]). Auch auf dem Alexandermosaik erscheint ein edler persischer Typ, besonders bei dem reiterlosen Pferd, während der erhaltene Kopf des Pferdes von Alexander einen noch robusteren Eindruck macht.

Hat es also in Thessalien und im westasiatischen Kulturkreis schwere Pferde als Zug- [4]) und Reittiere gegeben, so fragt es sich, ob ein solcher Schlag lediglich unter dem Einfluß ausgesuchterer Nahrung und sorgfältigerer Pflege, verbunden etwa mit Kreuzung asiatischer Rassen unter sich, erzielt werden konnte, oder ob der Import des Kaltblüters anzunehmen ist. Letzterenfalls wird man, solange ein anderes Herkunftsgebiet in dem, besonders geologisch noch wenig erforschten Asien nicht erwiesen wird, auf das heutige Kaltblutzentrum, auf Mitteleuropa, hingewiesen. Im Großen und Ganzen mögen sich die Grenzen der beiden Hauptpferderassen nicht verschoben haben, nur hat der orientalische Einschlag in Europa durch das langsame Vordringen des Kirgisenpferdes nach dem Westen, durch die Einfuhr von Berbern und Arabern, durch die Zuchtwahl, vor allem Englands, so zugenommen, daß heute fast in jedem Pferd des Westens ein Tropfen orientalischen Bluts rinnt. Und wie England in der neuen Geschichte angefangen hat, in rationeller Weise die eigene schwere Zucht durch Orientalen auf

[1]) *Dieulafoy, L'art antique de la Perse.* V. pl. XV.

[2]) *Dieulafoy* (a. a. O.) „Le „κατάφρακτος" parthe donne toute l'impression de nos chevaliers du moyen-âge — il monte un énorme cheval aussi caparaçonné, que le cavalier" (S. 56). — „La grosse cavalerie s'avançait à pas lents, se précipitait sur l'ennemi comme une avalanche de fer et en recevait le choc aussi tranquille qu'un mur de forteresse" (S. 55).

[3]) *H. v. Nathusius* (*Das schwere Arbeitspferd*) hält die runden und starken Formen der Pferde für stylisiert und glaubt nicht an das Vorkommen schwerer Pferdeschläge in Asien.

[4]) z. B. *Wilkinson*[3] I 241, Nr. 73.

Leichtigkeit und Schnelligkeit hin zu veredeln, so dürfen wir auch von den asiatischen Kulturreichen, in denen die Pferdezucht blühte, annehmen, daß sie sich nicht begnügten mit den wilden und halbwilden Gestüten der benachbarten Reitervölker, sondern daß sie früh begonnen haben, Wahlzucht zu treiben, — planmäßig geleitete Kreuzung, zur Verbesserung oder zur Veredlung der Eigenschaften, also zur Herstellung einer selbständigen Art oder eines bestimmten Dienstschlages. Entgegengesetzt zu England und ähnlich wie in Rußland mußte man aber damals das Bestreben haben, für militärische Zwecke, wohl auch für den Prunk des Hofes, größern Wuchs und mehr Masse der einheimischen Pferde zu erzielen. — Ein Weg zum Kaltblutzentrum führte durch den illyrischen Kulturkreis, der sich vom Donaubecken, jenem uralten Sammelpunkt der Völker, westlich bis in die heutigen österreichischen (norischen) Alpen erstreckte [1]). Das dort heimische Pferd mag sich mit dem langsam von Osten nach Westen vordringenden kleinen, langhaarigen Kirgisenpferd vermischt haben, das auf den weiten Flächen des skythischen Nordostens, der Urheimat bis heute eifrig betriebener Pferdezucht [2]), in zahllosen Herden weidete

[1]) Im Gräberfeld von Watsch in Krain ist eine Gürtelschließe von getriebenem Bronzeblech gefunden, mit dem Bild zweier Pferde von edler und gemeiner Zucht, kurz- und langmähnig. (*M. Much, Sammlung von Abbildungen vorgesch. und frühhistor. Funde.* Wien 1889. Taf. LV, 9). Der halbmondförmige Knebel erinnert an die griechische Zäumung, wie sie in der besten Zeit der alten Kunst häufig (*Compte Rendu* 1865. S. 189) und, in verschiedenen Varianten, in Asien und Europa verbreitet war. (*Furtwängler, Die Bronzen von Olympia.* (Olympia IV). 1254 b. u. c. S. 195). Ueber den Zusammenhang der südlichen Kulturkreise mit dem Donau-, dem Dniestr- und Dniepr-Gebiet: *E. Meyer, Gesch. d. Altert.* 2. Aufl. I, 2. §§ 500. 533. — „Quant à des influences thraces, danubiennes, etc., c'est à peine si nous pouvons les soupçonner à l'heure actuelle. (*S. Reinach, Revue arch.* XXXVI. 1900. S. 442).

[2]) Auf der Silbervase von Nikopol (*Comptu-rendu* 1864. Taf. I — III; *Springer-Michaelis* 9. Aufl. Abb. 438.) gibt uns griechische Kunst im Dienst eines Skythen neben einem vortrefflich modellierten Kirgisenpferd das eigenartige, scharf beobachtete Bild eines Pferdefanges, vielleicht aus dem Gestüt eines skythischen Königs des 4. Jahrhunderts (*Compte-Rendu* 1864. S. 15). Die Pferde mögen von jener Art sein, die Philipp von Makedonien importierte, um ein leichteres Kavalleriepferd zu erzielen.

(Abb. 5). Es kann, rein oder halbschlägig, als Tribut oder Handelsartikel oder schon im Zusammenhang mit uralten Wanderungen der Völker nach Thrakien gekommen sein, der Pflege-

Abb. 5. — Von einer Silberschale, nach Smirnow, argenterie orientale Tafel 40.

stätte des Streitrosses [1]), wo die Odryser bergab um die Wette ritten [2]), und weiter über den Bosporus nach West-Asien. Im

[1]) *Herod.* VII, 196.

[2]) *Xenophon, de re equestr.* VIII, 6.

Süden kam es nach Makedonien und Thessalien, um, durch mannigfache Kreuzung mit den in Griechenland vielleicht schon einheimischen Pferdearten und dem aus Asien und dem libyschen Afrika stets zuströmenden frischen Blut, neue Formen zu bilden, die sich bald dem einen, bald dem andern Typus näherten. Daß schon die Perser erfahrene Züchter gewesen sind und an einem klaren Zuchtziel festhielten, scheint daraus hervorzugehen, daß sie — eine der wenigen überlieferten Nachrichten — die Nisäer, neben dem babylonischen (arabischen)[1]) Edelpferd

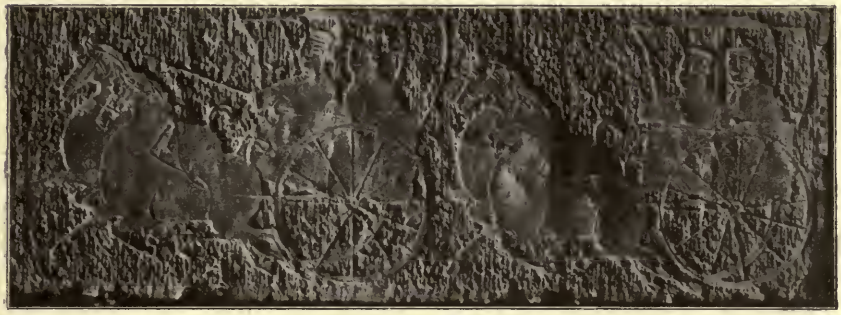


Abb. 6. — Relief aus Schantung in Berlin, Museum für Völkerkunde.

wohl der Gipfel der Pferdekultur im Altertum, durch Reinzucht[2]) fortpflanzten. Solche konstante Inzucht durch die Besten, wie sie später von den Arabern[3]) und, in größerer Korrektheit, von den Engländern getrieben wurde, bietet, länger fortgesetzt, gewisse Gefahren, aber in der Hand eines erfahrenen Züchters ist sie die sicherste Gewähr für die Vererbung bestimmter Eigen-

[1]) Die arabischen Pferde sind genealogisch nicht festgestellt. Vielleicht waren sie, ebenso wie das babylonische und persische Pferd, veredelte Nachkommen des turkomannischen Pferdes. Die Pferderasse der assyrischen Skulptur „est moins élancée que la race arabe; elle est plus étoffée, plus ramassée, plus près de terre; les voyageurs ont cru en retrouver le type dans les chevaux que produit aujourd'hui le Kurdistan". (*Perrot et Chipiez, Histoire de l'art.* II. S. 562).

[2]) Auch ein skythischer König suchte seine Pferde unvermischt fortzupflanzen. Die Sage hierüber: *Compte-Rendu* 1864. S. 15. — *Aristoteles* VI 22. 2.

[3]) Chalif Omar verbot den Arabern die Mischung arabischer Pferde mit anderen. (Nach *Wellhausen*, *Arch. Anz.* 1906 Sp. 90).

schaften. Wurde in Persien ein schwerer Pferdeschlag gezogen, dann ist auch ein Anhalt für das Erscheinen eines solchen in Baktrien (Taf. I, 7 und 8)[1]) und in Ostasien (Abb. 6)[2]) gegeben.

Abb. 7. — Bronzepferd im Konservatorenpalast (Alinari).

Neue Tendenzen haben in nachantiker Zeit in Westeuropa dreimal einen wesentlich veränderten Rassetypus des Pferde-

[1]) Auf Tetradrachmen und Goldstateren des Eukratides von Baktrien sind die Dioskuren auf schweren Pferden dargestellt. *British Museum, Catalogue of Indian coins.* Taf. V, 6–9.

[2]) Auf den chinesischen Reliefs aus der Zeit der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.) sehen wir Pferde von nahezu phantastisch massigen Formen und verhältnismäßig dünnen Beinen (Berl. Mus. Völkerkunde, Steinreliefs aus Schantung. *Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte* S. 471). — *Reinach (Revue Arch.* XXXVIII. 1901. S. 225) nimmt ihre Herkunft aus dem Westen, aus Baktrien an: „Ces chevaux appartiennent à une race particulière, caractérisée par l'énorme développement du poitrail, de l'encolure et de la croupe, les proportions ramassées du corps et la finesse des jambes".

geschlechts über die Länder verbreitet. Suchte man im Mittelalter Stärke und Größe, später Wendigkeit und Anlagen zu künstlichen Schulen, so verlangte die Neuzeit vor allem Schnelligkeit. Auch im Altertum muß, mit einer veränderten Schlachtentaktik, ein anderes Pferd in den Vordergrund getreten sein. Das Zeitalter Alexanders des Großen war nun ein solcher Wendepunkt. Der König erhob die Kavallerie zur schlachtentscheidenden Waffe; mit ihr eröffnete er die Schlacht, führte er persönlich den Hauptstoß und gab die Entscheidung. Unter den zahllosen Pferderassen, die in seinem Heer und später unter den Diadochen zusammenströmten, wurde daher, neben den leichten orientalischen Pferden, auch der schwere Schlag höher bewertet, er bildete den makedonischen Kern der Kavallerie. Leider haben wir von dem Bildhauer, der, vom König an den Hof gezogen, mitten im militärischen Leben dieser Zeit stand, von Lysippos, kein sicher überliefertes Pferdestandbild. (Zugeschrieben wurden ihm freilich fast alle nicht römischen Pferdestandbilder, auch die venezianischen Rosse und das schöne Bronzepferd des Konservatorenpalastes (Abb. 7), ein interessanter, edler Typ[1]), der nicht „an die Pferde vom Parthenon" erinnert.) Charakteristisch für die Denkmale der hellenistischen Epoche und in Uebereinstimmung mit der Richtung der Zeit sind Pferde von ausgesprochen schwerem Schlag. Während z. B. die Reliefs des Mausoleums leichtere und zum Teil schlan-

Abb. 8. — Von der Quadriga des Mausoleums.

[1]) „Ein ausgezeichnetes und eingehendes Detailstudium" *Schoenbeck* a. a. O.

kere Pferde zeigen, würde das schwere Pferd des Viergespanns [1]) (Abb. 8) eher unter die Kaltblüter der Renaissancezeit passen.

Weiterhin hat man in Griechenland noch zwei Arten der Pferdedarstellungen festgestellt [2]), die bis ans Ende der antiken Welt fortwirken. Die eine, für die als charakteristisches Denk-

Abb. 9. — Rheinischer Kaltblüter.

mal der pergamenische Altarbau angeführt wird, und die später in den Monumentalwerken der ersten Kaiserzeit, noch mehr in der handwerksmäßigen Durchschnittstechnik dominiert, sucht den, gegen die klassische Zeit höher gebauten Tieren die alte

[1]) *M. Collignon, Scopas et Praxitèle.* 1907. S. 59. „Large d'encolure, avec une tête massive et solide, le cheval du Mausolée n'a pas la finesse nerveuse des coursiers du Parthénon. Il est plus apparenté aux robustes chevaux qu' un Verocchio ou un Donatello donnent pour monture à leurs cavaliers de bronce".

[2]) *Jahrb. Arch. Inst.* II. 1886. S. 79.

Straffheit wiederzugeben und in die schon etwas verschwommene Kopfform eine Menge Details einzutragen. — Die andere, die mit der klassischen Form gänzlich gebrochen hat und nur mit einer schweren Rasse operiert, klingt in den Rossen von San Marco an, gipfelt in den Werken des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. und wird für die Renaissance massgebend (vgl. den folgenden Abschnitt).

Abb. 10. — Kladruber Hengst, Hassan; aus dem Wiener Hofstall.
(A. Huber, Wien, k. k. Hofphotograph).

b) Rom.

Wesentlich verschieden von dem feurigen griechischen Pferd, das uns der Parthenonfries im Bilde und die Charakteristik des Xenophon überliefert, ist das *Denkmalspferd Roms* [1]). Besonders

[1]) „Les chevaux que les Romains semblent avoir préférés étaient grands et gros, et ce sont ceux sans doute que l'Italie produisait: tels paraissent du moins ceux que l'on rencontre ordinairement sur leurs monuments“ (*Darem-*

während des Kaiserreichs „wurde das Kolossale Mode". Mochten in Italien und in seiner Weltstadt Rom allmählich Rosse aller Länder zusammenströmen, um vor allem an die Biga oder Quadriga gespannt zu werden, dagegen immer seltener zur Hebung der Zucht dienend [1]), wollte man im Zirkus durchaus Pferde der verschiedensten Rassen sehen [2]), — der Beherrscher der Welt durfte sich nur auf einem recht schweren, mächtigen Pferd mit erhabenem Gange zeigen, wie das Roß „nordischer" Rasse [3]) Marc Aurels auf dem Kapitol. Auch Nero reitet auf einzelnen Münzen (Taf. I, 13), im Reiterspiel (decursio), ein Pferd von jenem gedrungenen Typ, den Columella wegen seiner Rundung lobt [4]) und der an den bekannten spanischen Schlag auf den Velasquez-Bildern erinnert — „doppelt erscheint auf den Lenden der Rükken" [5]). Sonst sieht man auf römischen Bildwerken vielfach ein kleineres und gemeineres kurzes Pferd mit dickem Hals [6]).

Der Kaltblüter blieb dann im Mittelalter herrschend, nur noch massiver und, beim Mangel jeder planmäßigen Zucht, rasseloser werdend. Von den Künstlern roh und unter Verleugnung richtiger Verhältnisse dargestellt, lebte er erst in Donatellos Gattamelata als Denkmal von lebendiger Indivualidität wieder auf und erschien in der Renaissancezeit in mannigfachen, mehr oder minder edeln Variationen. Dieser Schlag schien geschaffen, von Königen öffentlich geritten zu werden. Aber er

berg et Saglio. II. Equus S. 798). — „The more vulgar character and the less definite forms of horses belong unquestionably to Roman art." (*A. Michaelis, Journal of hellenic studies.* III. 1882. S. 237).

[1]) Auf den weiten Triften Apuliens und Calabriens war am meisten Pferdezucht. Dort züchtete u. a. Tigellinus Zirkuspferde (*Friedländer, Sittengesch. Roms.* 8. Aufl. II. S. 334).

[2]) Das verschwundene Monument des Wagenlenkers Publius Aelius Gutta (Ende d. 2. Jahrh.) an der Via Flaminia zählte unter 8 Reitpferden, mit denen er 1123 Siege gewonnen hatte, 5 Afrikaner auf. (*Gust. Freytag, Sportbericht eines röm. Jockey. Grenzboten* XXVIII. No. 25).

[3]) *W. Helbig, Führer durch die öffentl. Sammlung d. klass. Altert. in Rom.* 3. Aufl. 1912. I. S. 408.

[4]) *De re rustica* VI, 20. 2. 3.

[5]) *Verg. Georg.* III, 87.

[6]) z. B. der Reiter auf einer Verkleidungsplatte im Konservatorenpalast. *R. Kekulé. Die antiken Terrakotten.* IV. Taf. 55.

diente auch, besonders von flandrischem Blut, dem prunkvollen, spanischen Ceremoniell, das im 16. und 17. Jahrhundert für die neu erfundene Kutsche vorgeschrieben war. Von Abd-el-Kader im Gegensatz zum trockenen Berber „beradin" genannt, beherrschte er, immer rasseloser werdend, die moderne Skulptur, bis er sich schließlich, ganz vergröbert, im Bremer Kaisermonument überzäumte.

Abb. 11. — Kladruber Hengst, Hassan (vgl. Abb. 9).

Der römische Typ (vgl. noch Taf. I, 15, 16, 18)[1]) wird neben der, wohl zuerst in den karthagischen Kolonien herbeigeführten Mischung von Afrikanern mit den in den Sier-

[1]) *Cicognara* a. a. O. S. 23. „La quadratura, l'incolatura e quel carattere taurino che propriamente è endigeno de' Cavalli Romani sebbene bellissimi ma però sempre mancanti dell'agilità e di quell' adusto che distingue i cavalli d'Arabia".

ren Spaniens heimischen Pferden, auf eine Kreuzung von orientalischem Blut mit dem Hauptrepräsentanten der deut-

Abb. 12. — Nonius Balbus d. Ae., Neapel (Brogi).

schen Schlepp-Pferde, dem norischen Pferd [1]) zurückgeführt, während andere das schwerere, belgische [2]) Pferd (Abb. 9)

[1]) Charakteristik des heutigen norischen (Pinzgauer) Pferdes, das sich am reinsten im Salzburgischen und in Steiermark erhalten hat, z. B. bei *Zürn, Das Pferd und seine Rassen.* 2. A. 1912.

[2]) „Les Monuments de l'art antique dans la Rome des Césars nous indiquent le rôle considérable qu'a dû jouer, après la guerre des Gaules, la race des chevaux belges. C'est son type, en effet, que la sculpture, a reproduit à peu près invariablement sur ces monuments" (*Sanson, Traité de*

hier zu erkennen glauben. Auch im Mittelalter begann das schwere Niederungspferd des Alluvialbodens von Holland, Belgien,

Abb. 13. — Neapel (Alinari).

Frankreich durch Kreuzung mit edeln südlichen Rassen das gesuchte Soldatenpferd zu bilden. — Auf den unteritalischen Vasen-

zootechnie ou l'économie du bétail. Paris 1874|78. 2e éd. III. S. 93). Betreffs der Zuchttheorieen der Römer wissen wir z. B. nicht, ob sie die Pferde aus entgegengesetzten Klimaten unbedingt mischten. Anzunehmen ist, daß sie, wie die Engländer, auf Leistung züchteten, und nicht, wie das 17. Jahrh., auf Form.

bildern sind die Pferde noch übertrieben schlank und zierlich dargestellt, mit beinah rehähnlicher Kleinheit und Gestalt des Kopfes [1]). Zur Zeit des Varro hingegen ist das apulische (tarentinische) Pferd von jenem schweren Schlag, der sich seitdem in Süditalien erhalten hat und der dem späteren neapolitanischen und spanischen Typ mit der Rams-Nase ähnlich gewesen sein mag, wie er bis in die Neuzeit für Korsofahrten in Neapel, Palermo und anderen Städten gesucht war. Und wenn Plinius *(nat. hist.* VIII 166) von spanischen Pferden seiner Zeit die hohe gleichmäßige Aktion berichtet, bei der die Füße fast an derselben Stelle aufgehoben und wieder niedergesetzt würden, so könnte man annehmen, schon in römischer Zeit sei die „Passage" (Abb. 14 a und 16) geritten, die diese Pferde leichter als andere anbieten, und die z. B. bei dem Kladruber Rasseeigentümlichkeit ist. Der heutige Karossier aus dem Hofgestüt Kladrub in Böhmen (Abb. 10 und 11), das geborene Paradepferd, ist spanisch-italienischen (orientalischen) Ursprungs. Die zur Zucht verwendeten italienischen (neapolitanischen) Hengste waren größer und stärker als die spanischen. Der Kladruber vereinigt Eigenschaften, die man sonst nicht so leicht findet: Größe, Mächtigkeit, hohe, nicht räumende Aktion, eine vornehme Art sich zu tragen und für die ungeheure Masse eine gewisse Grazie der Bewegungen. Dagegen entsprechen, wie bei den venezianischen Pferden, die Detailformen nur wenig dem Idealbild, das sich ein heutiger Pferdekenner auf Grund der Mechanik im Bau des englischen Vollblutpferdes macht. Der aufgerichtete volle Hals trägt einen nicht leichten Kopf mit der mehr oder weniger markanten Ramsnase. Ein niedriger Widerrist, ein langer, weicher Rücken, kurze Oberschenkel, lange Röhren und Fesseln, fehlerhafte Sprunggelenke, wohl auch kuhhessige Stellung sind nicht selten. Aber das alles verschwindet, wenn sie vor dem Galawagen des Kaiserhofes unter der Last ihres reichvergoldeten, zentnerschweren Geschirrs stolz daher getrabt kommen, ein Bild langsamer, temperamentvoller Grandezza, — wie aus lang vergangener Zeit in die Gegenwart hereinragend.

[1]) *Jahrb. Arch. Inst.* II. 1887, S. 79.

Römische Pferde, ganz verschieden von den nervösen Parthenonpferden, eher an das Quadriga-Pferd des Mausoleums erinnernd — im Geschirr wahrscheinlich nicht übel anmutend — sehen wir vom älteren und jüngeren Nonius Balbus [1]) geritten (Abb. 12). Unter den Bildwerken, von denen nicht bestimmt nachgewiesen ist, ob sie der griechischen oder römischen Kunst angehören, oder ob sie eine Nachbildung der ersteren sind, hat man, dem Körperbau nach, als charakteristisch römisch auch das aus Bruchstücken zusammengesetzte bronzene Pferd in Neapel bezeichnet (Abb. 13) [2]), das zu einer in Herkulanum gefundenen Quadriga gehörte. Es unterscheidet sich indessen im Bau ganz wesentlich von den beiden Balbus-Pferden, verrät edlere Zucht und ist mehr stilisiert.

Auch die venezianischen Pferde, auf die wir nun zurückkommen, sind natürlich stilisiert und wirken ganz verschieden aus der Ferne und in der Nähe. Daher vielleicht die entgegengesetzten Urteile. Nachdem die großen Erzgießer der Renaissance sie bewundert, Winckelmann sie als die schönsten ihrer Art gepriesen hatte, wurden vom englischen Maler Haydon [3]) und von R. Lawrence [4]) abfällige Urteile laut. Richten sich solche Kritiken, vom anatomischen Standpunkt, gegen die Darstellung des Rumpfes und der Halsung, so erscheinen sie berechtigt. Der Rumpf ist zweifellos „unausgebildet und in der Behandlung ohne Angabe der feinen Abwechslung von Modellierung mit kaum angegebenem Brustkasten und nicht hervorstehendem Widerrist"; der Hals ist in seinem unteren Rand, vom Brusteingang bis zum Kehlwinkel, so aufgerichtet, daß für die Luftröhre, den Schlund, die Brustkinnbackenmuskel kaum Raum bleibt; es ist die bekannte Eigenart der griechischen Pferdedarstellung, die, auf Vasenbildern karrikaturenhaft übertrieben, von Phidias künstlerisch ausgeglichen wurde. Aber wie die Mängel eines Luxus-

---

[1]) *Guida del Museo Nazionale* Nr. 23 u. 59 (S. 12 u. 17). — *J. J. Bernoulli, röm. Ikonografie.* I. S. 269 ff.

[2]) *Guida del Museo Nazionale* Nr. 775 (S. 196).

[3]) A. a. O.

[4]) *Elgin marbles.*

pferdes im Viererzug verschwinden, so handelt es sich auch bei den Rossen von San Marco nicht darum: wie wirkt das einzelne Pferd als solches?, sondern darum: wie wirkt die Gruppe — auf hohem Standpunkt, — als Erzwerk, bei dem die Innengliederung zurücktritt, dessen Umriß sich vom Himmel ruhig abheben soll? Da außerdem durch die Anschirrung an die Quadriga die vier Körper sich gegenseitig verdecken, so kam es dem Künstler wohl noch weniger auf die Durchbildung im Einzelnen [1]) an.

Die Silhouettenwirkung wurde erreicht. Ein großes, vergoldetes Dekorationsstück wurde geschaffen, um, in der Sonne strahlend, Pracht und Herrlichkeit darzustellen. Wie vor einem kaiserlichen Galawagen sind vier Paradehengste angeschirrt. Ein vollendetes Gespann von Passern. Majestätisch schreiten sie aus, in hoher Aufrichtung, garnicht den Eindruck des Ziehens erweckend. Auch das ebenso schreitende Pferd des Colleoni, — „jenes kaum erreichbare Vorbild des Reiterstandbildes" — ist, in gleicher Höhe und nahe gesehen, durchaus nicht der schöne, spanische Hengst, im Gegenteil. Weder der Senkrücken noch die überlastete Vorhand dieses „schlaftrunkenen Tieres", das in den Zügeln einen fünften Fuß sucht, würde einen modernen Reiter reizen. Aber, mögen auch nur die glücklich begabten

[1]) Der Guss ist, wie im Dezember 1815 nach dem Rücktransport der Pferde von Paris, in der Werkstatt der k. k. Marineartillerie bei Gelegenheit von Reparaturen festgestellt wurde, in zwei Stücken ausgeführt. Das eine Stück bildet den Körper, mit $^2/_3$ des Schulterriemens, das andere den Kopf und den Hals mit $^1/_3$ des Schulterriemens (*G. A. Dan lolo, Sui quattro Cavalli della Basilica di S. Marco.* Venezia. 1817. Anm 26). Die Symmetrie ist so durchgeführt, daß man vermuten könnte, die Körper des Paares rechts bezw. links seien über dieselbe Form gegossen, ebenso die für sich gegossenen Köpfe der beiden Sattel- und Handpferde (nach heutiger Aufstellung), sodaß also die geraden bezw. ungeraden Nummern dieselben Köpfe hätten. Doch ist das eine, hier nicht zu entscheidende technische Frage. *Cicognara* (*Storia della scultura.* Ed. sec. VI. S. 372 Anm.): „nessuno di quei bronci fu gettato nella medesima forma, e sono tutti quattro diversi". Der k. bairische Wagenbauinspektor *Ginzrot*, dessen Werk (*Die Wagen und Fuhrwerke der Griechen und Römer* usw. 1817) veraltet ist, sah die Pferde, als sie in Paris lagerten; Urteile über die Bronze II. S. 324.

Griechen es verstanden haben, wirklich eine Gruppe zu bilden[1]), das Denkmal wirkt dennoch gewaltig als Ausdruck einer ganz anderen Zeit.

Mag indessen Rumpf und Hals der venezianischen Pferde dem nahe herantretenden Pferdekenner fehlerhaft erscheinen, mögen sie die Wirklichkeit verlassen — schon durch die richtige Schrittbewegung[2]) der gut modellierten Beine nimmt das Denkmal in der Reihe der Pferdemonumente einen interessanten Platz ein.

3. Die Gangart.

Bekanntlich waren sich „Künstler und Skribenten", wie Winckelmann sagte, über die Fußfolge in den verschiedenen Gangarten des Pferdes, besonders über den Unterschied zwischen Schritt und Trab nicht einig. „Einige behaupten, daß die Pferde die Beine an jeder Seite zugleich aufheben, und so ist der Gang der vier alten Pferde zu Venedig, der Pferde des Castor und des Pollux auf dem Campidoglio und der Pferde des Nonius Balbus und seines Sohnes in Portici vorgestellt. Andere halten sich überzeugt, daß die Pferde sich diagonalisch oder im Kreuz bewegen, das ist, sie heben nach dem rechten Vorderfuß den linken Hinterfuß auf, und dieses ist auf die Erfahrung und auf die Gesetze der Mechanik gegründet. Also heben die Füße das Pferd des Marcus Aurelius, die vier Pferde an dessen Wagen in erhobener Arbeit, und die an dem Bogen des Titus stehen[3])". Diese bis in die neueste Zeit herrschende Verwirrung[4])

[1]) *V. Cherbuliez, Un cheval de Phidias.* Paris 1864.

[2]) Ihr Schritt wurde auch in der hippologischen Literatur ältern Datums mehrfach für Paß erklärt z. B. von *R. Berenger* (*Die Geschichte des Reiters.* Aus d. Engl. 1802 S. 98), *Graf Hutten-Czapski* (*Die Geschichte des Pferdes.* 2. A. 1891. S. 82), *E. Hering* (*Das Pferd.* 1850. 2. Aufl. S. 480 Anm.). Auch *A. Schlieben* (*Die Pferde des Altertums,* 1867, S. 182) sieht hier Paß. — Als 1828 die Pferde von Venedig für die Quadriga des Arc de triomphe du carrousel zum Vorbild dienten, änderte der Bildhauer Bosio u. a. ihren Schritt in den „Denkmals-Schritt" um.

[3]) *Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Ausg. J. Lessing.* 2. Aufl. S. 136.

[4]) Schon *P. Gassendi* († 1655) bewies in seinem Buch „*Phisicae*", daß die Bewegung im Schritt wie im Trab über Kreuz sei. Der Mathematiker

erklärt sich aus der Schnelligkeit der Einzelbewegung des komplizierten Pferdekörpers [1]) und aus der Ungeübtheit, ja dem Unvermögen des menschlichen Auges, diesen Bewegungen zu folgen. Meissonnier wollte für sein Bild 1807 den Galopp studieren. Als Kapitän Favrot ihm diese Gangart im Bois de Boulogne vorgeritten hatte, rief Meissonnier ärgerlich aus: „Cela ne va pas, *je n'ai rien vu!*" Der Maler lenkte dann durch seine Pferdebilder die Aufmerksamkeit auf die Bewegungen des Pferdes, die, wie er sagte, nur von den Alten, insbesondere von den Assyrern richtig dargestellt und seitdem rein konventionell behandelt worden seien [2]). Jedoch erst mit Hilfe der Momentphotographie wurde das, was hippologischerseits schon früher festgestellt war, wissenschaftlich bewiesen, daß nämlich die Mehrzahl der Künstler anstatt des Schrittes eine Art von „Zäppeltrab" oder mißverstandene, sogenannte „Passage" oder Paß oder gar eine, nach Maßgabe der Gewichtsverteilung des Rumpfes und der Stellung der Gliedmaßen unnatürliche Bewegung der Füße wiedergegeben hatten [3]). Wobei von ästhetischen Ge-

---

G. Borelli († 1679) bewies („*De motu animalium*") das Gegenteil und warf den Künstlern vor: „talis porro erronea imaginatio adeo invaluit, ut in statuis equestribus, aeneis et marmoreis, antiquis et recentibus, semper duo pedes e diametro oppositi a terra suspensi exculpti et in talibus depicti sint". Hierüber *Cicognara* (*Storia della scultura.* Ed. sec. VI. S. 378 u. ff. u. Anm. 1).

[1]) Als Ganzes bewegt sich der Pferdekörper im Schritt ca. $1^1/_2$ m, im Trab ca. 4 m in der Sekunde. Eine der schnellsten Einzelbewegungen ist, auf Grund der kinematographischen Aufnahmen, das Einwinkeln des Hinterfußes im Fesselgelenk, kurz nach Verlassen des Bodens.

[2]) *Revue arch.* XXXVI. 1900. S. 223. *S. Reinach.*

[3]) Zuerst hat vielleicht *Oberst von Oeynhausen*, erster Reitlehrer der k. k. Zentral-Kavallerieschule in Wien, die richtige Folge im Gange des Pferdes eingehender beschrieben und gezeichnet. Er gründete, nachdem er in alten und neuen hippologischen Werken den gewünschten Aufschluß nicht gefunden, seine Beobachtungen „auf die Natur"; (*Gang des Pferdes und Sitz des Reiters.* Wien 1869). Dann der Direktor der k. Tierarzneischule in Stuttgart, Dr. *A. v. Rueff* (*Race, Haar und Gang des Pferdes.* Ravensburg 1874), in der 2. Auflage (Stuttgart 1877) mit Aufführung von Beispielen an Statuen. Die eingehendste Untersuchung gibt *Schoenbeck*, a. a. O. An diese Frage knüpfte sich ein lebhafter Streit in *Sanct Georg.* XII. Jahrg. Heft 15, 16, 19, 22, 23, 25, 27, 29, 38. — Der zuweilen angewendete Ausdruck spanischer

sichtspunkten ganz abgesehen wird; wenn ein Künstler absichtlich die Beinstellung verschiebt und verschiedene Bewegungsmomente in ein und derselben Figur vereinigt, so entscheidet die künstlerische Wirkung. Dann kann, wie Rodin sagt, „der Künstler wahr sein und die Photographie lügt, denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still".

Der Trab des Pferdes hat zwei, der Schritt vier sichtbare Momente, und man hört vier Hufschläge (Abb. 14 b). Das Pferd bewegt sich im Schritt also nicht durch gleichzeitiges Aufheben der Extremitäten, wechselweise der rechten und linken Seite (Paß; Abb. 14 c), auch nicht derart, „daß es ein Vorderbein und das gegenseitige Hinterbein zugleich oder fast zugleich aufhebt und wieder niedersetzt" [1]) (Trab; Abb. 14 d), sondern durch ein mehr oder weniger lebhaftes Vorwärtsschwingen der Gliedmaßen hintereinander, wobei die Last bald von drei, bald von zwei Füßen, einseitig oder diagonal, getragen wird. Aber nie bewegen sich zwei diagonale Gliedmaßen gleichzeitig, dem Trab entsprechend, nach vorne. Die Folge ist so, wie es die venezianischen Pferde in zwei Momenten zeigen. Das linke Paar (Abb. 1): der linke Hinterfuß ist auf die Stelle gesetzt, die der linke Vorderfuß soeben verlassen hat, und übernimmt mit dem zurückgestellten rechten Vorderfuß, beide der Schwerpunktlinie am nächsten, die Last. Der rechte Hinterfuß wird nach dem linken Vorderfuß vortreten, nur müßte er sich bereits, was nicht völlig ausgedrückt ist, mit dem Ballen von der Erde heben. Den folgenden Moment gibt das rechte Paar wieder (Abb. 2): nach dem rechten Hinterfuß hat sich der Vorderfuß

„Schritt" anstatt „Tritt" mag zu der falschen Auffassung des Ganges (Schritt in trabmäßiger Bewegung) beigetragen haben, die man bei Reiterstatuetten und auch auf den gewiß oft als Vorbilder benutzten Zeichnungen in dem Werk von de la Guérinière sieht. Auch auf den Bildern der Riedingerschen Schule ist der Schritt in dieser fehlerhaften Auffassung dargestellt. *(Oeynhausen* a. a. O.). Die Reiterstatuen geben in der Regel nicht „spanischen Schritt" (Marschieren) oder „spanischen Trab" — möglichst nach vorn gestrecktes Vorderbein, schwunghaftes Treten aus der Hinterhand nach vorwärts — sondern die „Passage" — hochgehobenes Knie bei starker Versammlung — mehr oder weniger korrekt wieder.

[1]) *Brehm, Tierleben.* Leipzig 1890. Säugetiere I. S. 27.

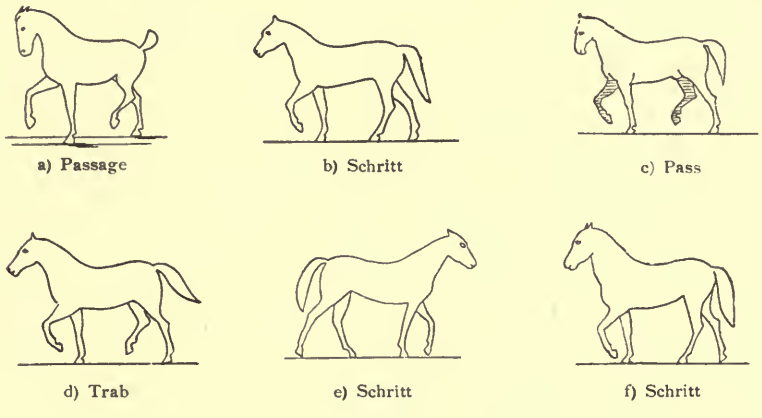
derselben Seite gehoben, um ihm Platz zu machen, während nunmehr der linke Hinterfuß seine Bewegung beginnt, und die beiden diagonalen Beine die Last übernehmen. Diese, natürlich nicht schematisch abzumessenden und in ihrem Rythmus, nach der Bauart und dem Temperament des Pferdes, sowie unter der Einwirkung des Menschen verschiedenen Bewegungen, nähern sich. einseitig oder diagonal übereilt, dem Paß — der Vorderfuß wartet nicht auf den vortretenden Hinterfuß, er hebt sich gleichzeitig mit ihm — oder, z. B. beim aufgeregten Pferd, dem Trab, bei dem die diagonal stehenden Hufe im selben Augenblick den Boden verlassen.

Dem Auge prägt sich beim Schritt am leichtesten das einseitige Vorwärtsschreiten von Hinter- und Vorderfuß ein und erweckt dann den Eindruck des Passes: abwechselndes Heben der rechten und linken Extremitäten. Und so wird meist der Schritt nicht nur der Pferde, sondern aller Tiere von primitiven Völkern dargestellt. Auch auf den Wandmalereien der Aegypter schreiten die naturgetreu wiedergegebenen Tiere mit einseitig vorgesetzten Füßen, streng symmetrisch, in fast sacraler Feierlichkeit. Ebenso auf dem Obelisk Salmanassars II. aus Kalach und auf den Bronzetoren von Balawat [1]). Diese Darstellungsweise der assyrischen und ägyptischen Kunst ist auch auf die phönikische [2]) und auf die archaisch-griechische übergegangen. „Sie ist in letzterer durchaus die Regel, obwohl vereinzelte Ausnahmen schon früh vorkamen, und wird namentlich auf Münzen bis in die Zeit der höchsten Kunstblüte beibehalten, ebenso auf vielen rotfigurigen Vasen strengeren Stils“ z. B. der Dokimasie-Schale in Orvieto (Abb. 15). Offenbar handelt es sich also auch in diesem Falle „nicht um die Darstellung einer besonderen Gangart, sondern um ein lange Zeit festgehaltenes Schema der Bewegung“, das aber

[1]) Bei den Pferden sieht man hier, vom Galopp und Halten abgesehen, dreierlei verschiedene Beinstellungen.

[2]) z. B. phönikische Silbergefäße aus d. 7. u. 6. Jahrh., gefunden in Cypern, Etrurien u. anderswo. (Abbildungen *Jahrb. Arch. Inst.* XXII. 1907. S. 176. 177). — Archaischer Wandfries aus Toscanella im Antiquarium zu München.

nicht auf „ungenaue Naturbeobachtung“ [1]) zurückzuführen ist, sondern im Gegenteil auf Beobachtung der Natur beruht und eben Schritt darstellt. Während in Griechenland der Paß bis zur Zeit des Aristoteles unbekannt war, — es gibt im griechischen und lateinischen kein Wort für Paß und Paßgänger [2]) — kann man bei schreitenden Pferden der assyrischen Reliefs und der



a) Passage b) Schritt c) Pass

d) Trab e) Schritt f) Schritt

a—f nach Momentaufnahmen

g) Pferd von S. Marco, Schritt h) nach A. del Castagno, Schritt i) nach P. Uccello, Schritt

Abb. 14. — Gangarten.

Bildwerke von Persepolis, sobald beide Hufe einer Seite vom Boden gehoben sind, im Zweifel sein, ob nicht doch Paß zum Ausdruck gebracht werden sollte. Scheinbar gehen übrigens auch

[1]) *Arch. Zeit.* XXXVIII. 1880. S. 181. Auch die venezianischen Pferde werden als Beispiel ungenauer Beobachtung angeführt. Die Pferde auf der hier besprochenen Trinkschale aus Orvieto gehen aber einen, der Momentaufnahme fast entsprechenden Schritt. Vor allem ist bei dem wiehernden Pferde das Abstoßen des rechten Hinterfußes gut beobachtet.

[2]) *Arch. Zeit.* XXXVIII. 1880. S. 180 Anm. 16.

auf einem klazomenischen Sarkophag[1]), wenn nicht die, in der archaischen Kunst übliche Darstellungsweise schreitender Tiere vorliegt[2]), die Pferde Paß. Dieser Schaukelgang, der, dem Elefant, Kamel und anderen Tierarten[3]) von Natur eigentümlich, den Pferden zur Erzielung höherer Schnelligkeit oder zur Bequemlichkeit künstlich beigebracht werden kann, um sich dann wohl durch Vererbung fortzupflanzen, war auch bei uns im Mittelalter üblich, hatte sich in England und, z. B. bei den Narragansettpacern, in Amerika länger erhalten, wird aber heute in Europa nur in Südrußland allgemeiner geritten.

Es scheint, daß die Griechen, deren Darstellung der ruhenden oder lebendig bewegten menschlichen Gestalt auf genauester Kenntnis der Natur beruhte, ihren Blick auch für das Pferd, das Tier der Antike, und für seine Gangarten in langer Kunstübung, durch vieles Sehen und Nachbilden, geschärft hatten. Griechische Grabsteine lassen keinen Zweifel zwischen Schritt und Paß[4]). Hier zeigt sich bereits das markant gehobene Vorderknie und der entsprechend fußende Hinterhuf der Rosse von San Marco. Mit dem Untergang der griechischen Kunst schwinden, insoweit die Tradition nicht noch fortwirkt, das Naturstudium und die meisterhafte Darstellung der Tiere. Wohl bleibt das Parthenon-, das Dexileos-Motiv des Reiters, mit dem auf den Hinterbeinen sich hebenden Pferd wie ein sorgfältig festgehaltenes Vermächtnis des großen Jahrhunderts, zu dessen glücklichsten Schöpfungen es zählt[5]). Aber eine vulgärere Auf-

[1]) *Ant. Denkm. Arch. Inst.* II. Taf. 58.

[2]) *Jahrb. Arch. Inst.* XXIII. 1908 S. 174.

[3]) Nach *Brehm* gehen außerdem Paß: Das Nilpferd, die Giraffe und mehrere Antilopenarten. — Nach *Oeynhausen* a. a. O. nehmen einige Pferde die Paßbewegung nur im Schritt an, gehen aber den Trab rein, und umgekehrt. Wiederum andere fallen nur unterm Reiter in Paß oder wenn sie aus dem Schritt in den Trab übergehen.

[4]) z. B. *Berlin Ant. Mus.* Nr. 813, 835, 836.

[5]) *Collignon-Baumgarten, Gesch. d. griech Plast.* II. S. 202. — Mißverständlich ist die Bemerkung von *Passow* (a. a. O.) über den „Kontregalopp" auf dem Parthenonfries. Es ist wohl „Kreuzgalopp" gemeint. Kontrelektionen entstehen erst dann, wenn das Pferd seiner Biegung entgegengesetzt wenden muß, also auf dem Viereck oder Zirkel. Im übrigen gibt es keinen Unterschied zwischen Kontre- und einfacher Lektion.

fassung wird Regel. Typisch ist der Galoppsprung „auf zusammengestellten Hinterbeinen mit gleichmäßig gehobenen und ausgreifenden Vorderbeinen", den die jüngere attische[1]) Schule

Abb. 15. — Schale in Orvieto; nach Arch. Zeitung 1880 Taf. 15.

z. B. in dem unschönen Pferd gemeiner Rasse der Amazonen-Gruppe der Villa Borghese dargestellt hat[2]) und den später die Reliefmedaillons am Bogen des Konstantin[3]), römische Sol-

[1]) *Jahrb. Arch. Inst.* II. 1887 S. 78.
[2]) *Helbig, Führer*[3] II, 1565.
[3]) *Brunn-Bruckmann* Taf. 559, 560.

datengrabsteine und viele andere Denkmäler meist lahm und langweilig zeigen. Der ruhige gemessene Schritt wird ferner verdrängt durch die ins Trabtempo fallende erregte Aktion des Pferdes vom Marc Aurel-Denkmal [1]), die keinen Trab darstellen soll und die jedenfalls kein Schritt ist. Und als nach der im Mittelalter herrschenden Unfähigkeit in der Tierbildung die Antike wieder auflebte, da wandte man sich in Wort und Bild nicht den Griechen, sondern den Römern zu. Das antike Pferd gewann seinen selbständigen künstlerischen Wert nicht wieder. Es wurde Mittel zum Zweck für jene Reiterstatuen, die, seit Philipp II. von Makedonien, besonders aber seit der Zeit der Diadochen ein Ehrenvorrecht der Herrscher, in der Renaissancezeit auch zur Verherrlichung von Feldherrn dienten [2]). Und das Denkmal Marc Aurels, 1538 von Michelangelo in Rom, dem Mittelpunkt der Kunst, auf dem Kapitol aufgestellt, wurde für die Italiener, Niederländer, Franzosen zum Vorbild der Reitermonumente, um dann in Deutschland durch Schlüter eine machtvolle Neugestaltung [3]) zu erhalten, während der richtige Schritt (Abb. 14 f—i), den auch die Medaillen des Pisano [4]) darstellen, nur noch vereinzelt erscheint, allerdings bei dem großen Beobachter Dona-

[1]) Daß kein Trab beabsichtigt war, geht auch aus Münzen hervor (z. B. *Gnecchi, I medaglioni romani* II Taf. 38,1. 84,10.), auf denen das Pferd zwischen Schritt gehenden Soldaten ebenso marschiert. Außerdem ist Trab ausgeschlossen, wenn ein jetzt verschwundener Barbar unter dem gehobenen Hufe lag. In der Berliner Akademie wurde das Pferd (1791 als Vorbild für ein Denkmal Friedrichs II. empfohlen) als „ruhig fortschreitendes" bezeichnet. (*Eggers, Rauch.* IX. S. 49). — Die Bronzestatuette Karls des Großen im Museum Carnavalet, wohl nach antikem Vorbild — angeregt durch die von Ravenna nach Aachen gebrachte Reiterstatue Theodorichs? — geht auch diagonalen Schritt.

[2]) *Arch. Zeit.* XL. 1882. S. 127. — Auch auf den Oelbildern sieht man die konventionelle Pferdepose z. B. bei Van Dyck, in grotesker Uebertreibung bei Goya (Ferdinand VII. von Spanien).

[3]) Ein andalusischer Hengst war das Modell.

[4]) z. B. Johann VIII. Sigismund Malatesta. — „Le seul grand animalier de cette époque est Pisanello" (*Reinach, Rev. Arch.* XXXIX. 1901. S. 5). (vgl. *Venturi, Storia dell'arte italiana* VII, 1 Fig. 142. 145.) — Ebenso ist die Medaille des Sultans Mohamed II. (1481) von Constantius (*Jul. Friedländer, Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts.* Berlin 1882. Taf. 38.) lebendig wahr.

tello, bei Verrocchio [1]) und seinem Schüler Lionardo da Vinci, der sich, ebenso wie sein Lehrer, speziel mit den Maszen des Pferdes beschäftigte, — vielleicht alle drei durch die Rosse von San Marco angeregt. Auffallend ist, daß Dürer, der, im Geheimnis der Pferdeproportionen von Verrocchio und Lionardo lernend, ein Buch über „die Masze der Pferde" schreiben [2]) wollte, sich in seinem Stich „Ritter, Tod und Teufel" an das Colleonipferd anlehnte, aber die Schrittdarstellung diagonal umänderte.

Entscheidend für den Sieg des „Denkmal-Schritts" über Kreuz wurde auch die Mode der „Hohen Schule". Sie führte die aus der Piaffe (Trab auf der Stelle) hervorgehende „Passage" ein, die eine Piaffe in der Fortbewegung oder ein abgekürzter, taktmäßiger Trab ist, bei dem sich das Pferd mit schwebenden Tritten nicht schneller als im Schritt vorwärts bewegen darf. (Abb. 16.) In diesem stolzen Gang, mit gebogenen Hanken, sollte sich der Fürst, der Feldherr an der Spitze seiner Truppen zeigen. So ritt der Kurfürst von Köln 1742 bei der Kaiserkrönung, vom Römer zum Dom, sans manquer à la cadence [3]). Dieser hohe Tritt und die stolze Stellung in der Galoppade oder Courbette

Abb. 16. — Passage.

[1]) Die Pferde auf den Denkmalen des Gattamelata und Colleoni sollen, nach andern, nicht Schritt, sondern Paß gehen. (*W. Amelung, Nachwort zum Pferd des Phidias* von *Cherbuliez* S. 307). *Muybridge* (*Animals in motion*. 3. Aufl. London 1907) sieht hier Schritt. Ebenso *Schoenbeck* a. a. O. *A. v. Rueff* a. a. O. 94. — *P. Uccello* und *A. del Castagno* stellen den Schritt (Florenz, Dom) ebenfalls einseitig, wenn auch nicht ganz richtig dar. (*Venturi* a. a. O. Fig. 187 und 195). *B. Gozzoli* (Pal. Riccardi) wechselt ab.

[2]) *M. Thausing, Dürer*. 1876. S. 239.

[3]) *de Sind, L'art du manège*. Bonn 1762.

wurden die üblichen Darstellungsformen [1]), von den Bildhauern, Malern und Kupferstechern jener Zeit mehr oder weniger falsch wiedergegeben und leicht in einen „Zäppeltrab" und ein Mittelding zwischen Bäumen und der uralten, stets wiederkeh renden Form des Galoppsprunges mit festgewurzelten Hinterbeinen umgewandelt. Es kam hinzu, daß bei den Völkern des Nordens die künstlerische Ausdrucksweise von subjektiven Empfindungen beherrscht wurde. Wohl sind in der Renaissancezeit einzelne Pferdedarstellungen ungemein charakteristisch. Aber wie seltsam muten uns später, in der Blütezeit der Reitkunst, die kostbaren Kupfer der großen Reit- und Pferdebücher an! Wie seltsam ist das vermenschlichte Pferdeauge, das auf dem Orcagnabilde des Camposanto in Pisa und bei den vier Reitern von Dürer allerdings den unheimlichen Eindruck erhöht. „Aeltere englische oder französische Bilder von Rennen, Reitjagden, Postwagen, Mail-Coaches usw., stellen uns die Pferde — so gut die Künstler auch Details beobachtet haben — im Galopp falsch, im Trab einförmig und steif, im Schritt so gut wie garnicht vor. Nehmen wir Ridinger oder Parrocel oder J. Pollard und die vielen gleichzeitigen und späteren englischen Pferdemaler wie Henry Alken, W. Mason, Sartorius, Stubbs u. a., sie haben es nicht zustande gebracht, die Bewegung des Pferdes so richtig sehen und darstellen zu können, wie die Griechen und noch die Römer [2])" (und wie die Assyrer, in ihrer

[1]) *Solleysel (Le parfait maréchal.* 1565. Teutsche Edition 1706) tadelt daß die Maler und Bildhauer die Pferde der Antiquität nachahmen. „Alle Beziehungen, so die Pferde (der Alten) unter dem Reiter gemacht, waren nichts als tolle und unsinnige Bewegungen. Da aber heutigstags die Reitkunst so hoch gestiegen, reiten vornehme Standespersonen keine andern als wohl abgerichtete, gehorsame Pferde. Darum halte ich dafür, daß ein Pferd mit spanischem und gravitätischem Schritt, mit artiger Setzung auf die Hanken, neben einer schönen Courbette und Aktion der Schenkel representiert werde". — Mit der wirklichen hohen Schule, dem Resultat einer vollkommenen Durcharbeitung der Fähigkeiten und des Willens des Pferdes ist die hohe Schule des Zirkus nicht zu verwechseln. Der Zirkus verlangt schnellen Erfolg. Er begnügt sich mit den derben Pinselstrichen des Dekorationsmalers. — Schon die Griechen scheinen, nach Xenophon, Kunstgänge geritten zu haben.

[2]) *B. von Achenbach* in *Sanct Georg, Deutsche Sportzeitung* XII. 19.

monumentalen Erfassung der Tiere, des Pferdes). Die Griechen wagten zuerst, das durch seine Masse und seinen komplizierten Bau schwer wiederzugebende edle Tier in freien Rundbildern darzustellen und sie schufen jene wundervoll sitzenden Reiter, die uns noch heute auf dem Fries des Parthenon entzücken [1]).

4. Beinstellung. Aufsatz. Ohrenspiel. Auge. „Toilette". Geschirr.

Beinstellung.

Drei typische Stellungen der Wagenpferde kehren, mit verschiedenen Variationen, auf den griechischen Bildwerken regelmäßig wieder: das Gespann *hält*, es bewegt sich im *Schritt* oder im *Galopp* [2]). Trabende Pferde scheinen nicht vorzukommen [3]). Beim Schritt sind, wie gesagt, auf den Vasen zwei Beine meist einseitig vorgesetzt [4]). Da wo es über Kreuz geschieht, befindet sich das Gespann — wenn auch Ausnahmen vorkommen — nicht in Bewegung, sondern hält, zum Abfahren bereit [5]); während der Lenker den Wagen besteigt, scharrt das ungeduldige Tier oder hebt einen Vorderfuß. Auf Reliefdarstellungen

[1]) Dieser geschmeidige, griechische Sitz war in Europa im Mittelalter verloren. Statt dessen Spaltsitz, eingeklemmt zwischen den Sattelpauschen. Erst *de la Guérinière* (*Ecole de Cavalerie* 1733) der Stallmeister Ludwigs XV. führte einen anderen (Schul-) Sattel ein, und ermöglichte damit im Gegensatz zu Pluvinel und Newcastle) den heutigen Sitz. — Auffallend ist der Gegensatz des „Parthenon"- und des orientalischen „Euphronios"-Sitzes. Daneben der Rennsitz (vortreibend, preservativ) auf Pferden unedler Rasse. (Korinth. Krater in Berlin, *Furtwängler V. M.* Taf 122).

[2]) Canter, cabré fléchi, cabré allongé (*Revue arch.* XXXVI. 1900. u. ff. *S. Reinach, représentation du galop.* ...).

[3]) *W. Passow* a. a. O. S. 8

[4]) Irrtümlich „Paßgang"- oder „Paßschritt-Stellung" genannt. — „Alle drei Pferde (der Schale von Orvieto) schreiten mit den beiden Beinen einer Seite gleichzeitig aus (sogenannter Paß). Dies ist nicht der natürliche Gang des Pferdes, welches vielmehr beim Gehen auf den beiden sich kreuzweise gegenüberstehenden Füßen ruht". (*Arch. Zeit.* 1880. XXXVIII. S. 180. *G. Körte.*). Während *Furtwängler (Beschreibung der Vasensamml. im Antiquarium.* Berlin 1885. II. 2296) die Gangart richtig angibt: „führt, zur Linken seines Rosses gehend, dasselbe in ruhigem Schritt heran".

[5]) z. B. *H. Thiersch, Tyrrhenische Amphoren.* 1899. Taf. III. u. S. 58. („Das Gespann hält, zur Abfahrt bereit").

und Münzen zeigt sich früh, im Gespann und beim einzelnen Pferd, das hochgehobene Knie der venezianischen Pferde. Wobei, wird der diagonale Hinterfuß vorgesetzt, ebenfalls zu untersuchen ist, ob es nicht im Halten geschieht [1]), ob im Gegensatz zum ruhigen etwa das erregt tretende Tier bezeichnet werden soll, oder ob, wie z. B. bei der Basis des Bryaxis [2]) anscheinend rein künstlerische Gründe der Linienführung und Verteilung im Raum für die Zeichnung der Beine bestimmend waren.

Im Viergespann ist bald bei allen vier Pferden dasselbe Vorderbein gehoben, bald vom rechten Paar das rechte, vom linken Paar das linke und andere Variationen. Die venezianischen Pferde heben paarweise das rechte und linke Vorderbein. Da ihre Kopfstellung indessen ungewöhnlich [3]) ist und auf eine Anschirrung an zwei Deichseln und zwei Joche deutet, für die griechische oder römische Darstellungen keinen Anhalt bieten [4]), so ist eine Umstellung vorgeschlagen worden [5]). Am nächsten

[1]) Bei einzelnen Darstellungen mit diagonalem Vorsetzen der Füße scheint es, als ob das, vor einem Altar, einer Trophäe stehende Pferd mit dem Vorderfuß sein vertrautes Verhältnis zum Herrn, seinen Anteil an der Handlung ausdrückt. Auf attischen Grabreliefs *(Conze.* Taf. CCXXV, Nr. 1099. Taf. CCXVI) sieht man das Pferd im Moment des Haltens. Der Mann auf Grabstele 1098 „steht, nach rechts hin ausschreitend".

[2]) *Bull. d. corr. hell.* 1892 Taf. 3 f. - *Eph. arch.* 1893 Taf. 6 f. - *Svoronos, Das Athener Nationalmuseum* Taf. 26 f.

[3]) Auf Münzen des Nero *(z. B. J. Hirsch* XXIV, 1069 *Sammlung E. F. Weber;* hier Taf. I, 14) sind die Pferde der Quadriga (zwischen Statuen der Pax und Victoria) so gestellt, wie auf San Marco; ferner *Cohen* I² Nr. 306. Abbildung auch bei *Zanetti, Delle antiche statue di S. Marco.* 1740–42 I. S. 43.

[4]) Die Anschirrung an 2 Deichseln und 2 Jochen ist auf Cypern nachweisbar an Terrakotten, vgl. *Jahrb. Arch. Inst.* XXII. 1907. *F. Studniczka. Der Rennwagen im griech.-phönik. Gebiet.* S. 169. — Gruppe aus der Nekropole von Amathus (*Arch. Anzeiger* 1892 Sp. 112); im persischen Bereich (kleine Goldmodelle vom Oxus) vgl. *O. Nuoffer, Der Rennwagen im Altertum.* Diss. Leipzig 1904. S. 71 u. f. — *Jahrb. Arch. Inst.* XXI. 1906. S. 72.

[5]) *E. Pernice, Griechisches Pferdegeschirr im Antiquarium der Königl. Museen.* 56 Berl. Winkelmannsprogramm. Berlin 1896. Anm. 22. *Fr. Thiersch,* (*Reisen in Italien* I S. 135) will 2, 4, 1, 3. Also je das rechte und linke Paar zusammen nach außen gewendet.

liegt — nummerieren wir die Pferde von rechts nach links — die Anspannung: 2, 1, 4, 3. Dann greifen auch, wie bisher, die Pferde paarweise mit dem äußeren Vorderfuß vor, was die Geschlossenheit der Gruppe erhöht.

Aufsatz.

Der aufgerichtete Hals des griechischen Pferdes, den schon die ägyptische Kunst darstellt [1]) und den wir auf den chinesischen Reliefs aus Schantung wiederfinden [2]), hat sich wie ein Stilgesetz bis in die römische Zeit erhalten — ardua cervix argutumque caput [3]). Trugen sich die Wagenpferde, auch ohne Aufsatzzügel, so? oder haben die Künstler übertrieben, um durch dies stolze Bild dem Laien die Augen auszuwischen? Bezüglich der Reitpferde hat Xenophon sich nicht näher darüber geäußert, wie er sich die Dressur, insbesondere die Durcharbeitung der Hinterhand, und die Aufrichtung des Halses dachte. Er spricht von dem schon zugerittenen Pferd und verlangt, bei untergeschobener Hinterhand, Beizäumung. Da dieser praktische Reitersmann das starre Genick und die hohe Nase tadelt, dürfen seine Worte: „senkrecht wie der Hahn soll das Pferd den Hals tragen und nicht nach vorne geneigt, wie der Eber“ [4]), nicht mißverstanden werden. Außerdem spricht bei der Dressur die Pferderasse mit. Was für einen Ostpreußen paßt, würde bei manchem Engländer unheilvoll wirken. Anders als bei beiden ist der, oft am Ansatz hohe Hals des Arabers, der, beim Reiten mit Trense, ohne die beizäumende Kandare, leicht nach dem Rücken gebogen und zum Hirschhals mit hochgehobener Nasenspitze wird [5]). Da nicht anzunehmen ist, daß die Künstler diese Kopfhaltung ganz aus der Luft gegriffen haben, so muß

[1]) Auch ein hethitisches Relief aus Malatié, *Jahrb. Arch. Inst.* XXII. 1907. S. 152. — Die ägyptischen Pferde hatten eine Art von Aufsatzzügel, der rechts und links vom Widerrist befestigt war. (*A. Wiedemann, Umschau.* VIII. No. 52. S. 1027.)

[2]) *Münsterberg, chinesische Kunstgeschichte,* I S. 47 ff.

[3]) *Verg. Georg* III, 79.

[4]) *De re equest.* 1. 8.

[5]) Auch bei den der persischen und arabischen Rasse verwandten Tscherkessenpferden und bei Steppenpferden findet man den Hirschhals.

im griechischen Kulturkreis das kleine orientalische Pferd [1]) verbreitet gewesen sein, wobei die Fragen offen bleiben, wann und woher es kam, ob aus Asien oder Afrika, aus Aegypten oder Libyen, und ob es eine größere und schwerere Rasse des

Abb. 17 a. — Florenz (Alinari).

Nordens bereits antraf. Im Gegensatz zum steilen oder zurückgeworfenen Hals der Reitpferde, — in der Vasenmalerei besonders charakteristisch, wenn auch wohl mehr der Raumfüllung wegen gewählt, z. B. auf der Euphroniosvase [2]) — haben die

[1]) Es braucht kein Pony gewesen zu sein, wie *Dehousset* andeutet *(Le cheval dans la nature et dans l'art. Paris. S. 114)*.

[2]) *Hartwig*, Taf. 53 ff. Für unsere, nicht für orientalische Begriffe stellt

Wagenpferde auf den Gefäßen einen oft schön gebogenen Hals mit mehr oder weniger Beizäumung. Ausnahmsweise sieht man wohl eins von ihnen zur Erde gebeugt [1]).

Abb. 17 b. — Florenz (Alinari).

Ohrenspiel.

Bei den venezianischen Pferden ist das *Doppelspiel der Ohren* [2]) bemerkenswert: das eine gespitzt, das andere seit-

dies Bild, fast karrikaturenhaft, den ungünstigen Moment dar, indem das Pferd sich der Beizäumung gänzlich nach oben entzieht.

[1]) z. B. *Gerhard A. V.* I. Taf. 76. II. Taf. 95. III Taf. 210. *Ant. Denkm. Arch. Inst.* II. Taf. 28 (Archaische Hydria) u. S. 5.

[2]) Bei der S. 157 Anm. 2 erwähnten Pariser Quadriga wurde es in gleichzeitig nach vorne gespitzte Ohren umgeändert.

wärts gelegt. Gehör und Geruch sind die feinsten Sinne des Pferdes; erst hört das Pferd und wittert, dann sieht es. Ohren und Nüstern sind daher durch ihre Bewegungen besonders

Abb. 18. — Neapel (Alinari).

ausdrucksvoll, verschieden beim edeln und beim gemeinen Tier. Das edle Pferd bewegt die Ohren lebhaft nach allen Seiten, aber, von blitzschnellen Zwischenmomenten abgesehen,

gleichmäßig, spitzt — der schönste Moment — beide nach vorn, legt sie im vollen Lauf ganz nach hinten zurück, schon von den assyrischen Reliefs gerne dargestellt. Fein beobachtet ist auf dem Parthenonfries, wie das innere Leben eines temperamentvollen Pferdes sich kund gibt im Ohrenspiel [1]), in den Nüstern, in den Augen. Aber die Ohren arbeiten hier gleichmäßig, ebenso z. B. auf der Arezzo-Amphora [2]), wo sie doch lebhaft bewegt sind. Wann erscheint im Altertum zuerst die, jedenfalls sehr verschieden wirkende Kontrastbewegung der Ohren? Ist sie auf dem Amazonenfries von Halicarnass [3]) und bei den beiden Griechenpferden der Löwenjagd auf dem Alexandersarkophag [4]) durch das Relief veranlaßt? Die aus dem Relief des Echelos [5]) herausgaloppierenden Pferde haben diese Neuerung noch nicht und sind doch unter sich im Ohrenspiel verschieden, wenn auch bei zweien nur mit einer feinen Nuance. Das Alexander-Mosaik [6]) führt uns ins Kampfgewühl und zeigt die Erregung der nervös gewordenen Edelpferde in ihren Bewegungen, den schiefaufgesperrten Mäulern, die ein Wagenlenker in dem Moment nicht sanft behandelt, dem Hin und Her der Stoß und Peitschenschlag ausgesetzten Ohren. Die beim äußersten Pferde rechts deutlich zu erkennende Mischstellung der Ohren [7]) erscheint hier motiviert. Anders beim ruhig schreitenden Tier, wo sie leicht, in eselartiger Dauer festgehalten, pathologisch wirken kann. Hat im Zeitalter Alexanders des Großen ein Bildhauer diese naturalistische Neuerung aufgebracht, die dann fast

[1]) Daß der Schweif in Wirklichkeit „das Spiel der Ohren wirkungsvoll begleitet" (*Passow* a. a. O. S. 58), kann so allgemein nicht zugegeben werden.

[2]) *Furtwängler V. M.* II. Taf. 67.

[3]) *Jahrb. Arch. Inst.* 1909 Beil. zu S. 171.

[4]) *F. Winter, Der Alexandersarkophag* Taf. 1 und 4. *Hamdy-Bey, Une nécropole royale à Sidon.* Taf. 30.

[5]) *Eph. arch.* 1893 Taf. 9. — *Kekule, Echelos und Basile* (65. Berlin. Winck.-Progr. 1905). Taf. II. — *Svoronos, Das Athener Nationalmuseum.* Taf. 28.

[6]) *F. Winter, Das Alexander-Mosaik.*

[7]) Beim vorderen Wagenpferd ist diese Stellung wahrscheinlich, aber nicht sicher.

zu einem Stilgesetz wurde? Das Bronzepferd in Rom [1]) (Abb. 7) — jedoch nicht das herkulanensische des Viergespanns — spitzt das eine Ohr und legt das andere zurück [2]), ebenso der Bronzekopf in Neapel (Abb. 18) und in Florenz [3]) (Abb. 17) und, ganz unwahrscheinlich, wenn nicht später entstellt, das Pferd des Nonius Balbus [4]). Bei der kleinen Pferdestatuette aus Herculanum [5]) fehlte, als sie 1761 gefunden wurde, ein Ohr. Das angesetzte ist mit der Oeffnung nach oben verdreht.

Auge.

Das Auge des Pferdes der Nacht am Parthenon wirkt durch seine Wölbung. Uebermäßig hervorquellend, verändert sie den Charakter des Pferdeauges nicht, sondern verstärkt nur dessen, fast den ganzen Horizont umfassende Stellung, charakteristisch für ein in der Wildheit einst auf die Flucht vor Raubtieren angewiesenes Tier. Die Augen der anderen Parthenonpferde sind, ganz abgesehen von etwaiger Malerei, lebensvoll durch die verschiedene Form der Rundung und den mehr oder weniger tief eingeritzten Rand. In jener Zeit haben die Bildhauer noch nicht versucht, den Blick durch Vertiefung der Pupille zu geben, wie bei den venezianischen Rossen und bei dem Bronzepferd, dem Kopf (Abb. 13 und 18) und den zwei

[1]) *Helbig, Führer*[3] II S. 543.

[2]) An einem Pferdebild von Lysippos mit gespitztem Ohr und gehobenem Vorderknie wurde der lebhafte Ausdruck gelobt. (*H. Brunn. Gesch. d. griech. Künstler.* 2. Aufl. I. S. 256). Sollte damit diese, bis dahin nicht dargestellte Ohrenbewegung gemeint sein?

[3]) *Amelung, Antiken in Florenz,* S. 276 No. 270.

[4]) *Cicognara* (*storia della scultura* VI. 357) bemerkt hierzu richtig: „non in modo che indichi vivacità ma piùtosto floscezza dell'orecchio". Später taucht die Mode in der Renaissance wieder auf, beim Denkmal des Gattamelata und des Colleoni. Bei diesen schweren Pferden weniger auffallend als z. B. bei Tuaillons „Siegesreiter". Wie schön wirken dagegen die gespitzten Ohren des Amazonenpferdes! Es ist interessant zu verfolgen, in wie verschiedenen, zum Teil ganz unmöglichen Stellungen, die für das Pferd so charakteristischen Ohren bis in die neueste Zeit auf Bildwerken wiedergegeben wurden. Sie sind, nebst der Mähne, wie Rauch meinte, „die schwierigste und vexanteste Partie der ganzen Geschichte". (*Eggers, Rauch* IV. S. 101).

[5]) *Guida del Museo Nazionale* Nr. 1488. (S. 354).

kleinen Statuetten in Neapel, dem vom Löwen angefallenen Pferd im Vatikan [1]), dem Denkmal Marc Aurels. Man kann aber nicht sagen, daß der Ausdruck hierdurch pferdemäßiger [2]), lebhafter würde. Donatello und Verrocchio lassen den Augapfel allein wirken. Ebenso Clodt, dessen Talent nach Jahrhunderten die Pferdegestalt wiedergab, wie vielleicht die griechische Kunst sie bildete [3]), und Tuaillon bei dem Pferde Kaiser Friedrichs. Beim Amazonenpferde ist der glatte Augapfel eingesetzt, und von anderer Farbe, wie es wohl auch beim Bronzekopf in Florenz und dem Pferd im Konservatorenpalast anzunehmen ist.

„Toilette".

Maehne. Vergeblich sucht man bei den Darstellungen griechischer Reit- und Wagenpferde nach der Pracht der homerischen Mähne. Im Gegensatz auch zu Xenophon [4]) — „zur Zierde ist dem Pferde von den Göttern Mähne, Stirnhaar und Schweif gegeben" — ist die Mähne auf den Skulpturwerken, mit Ausnahme z. B. der im Perserschutt der Akropolis gefundenen Quadriga-Pferde [5]), kurz gehalten, wie beim Pony, meist bürstenartig, oft mit kürzern Seitenstreifen, ähnlich wie auf ägyptischen und altsyrischen Denkmälern. Aber im fernern Osten nicht bei den Assyrern, nur bei ihren Feinden [6]). Auf dem Parthenonfries, dessen Mähnenmodellierung eine sehr mannigfache ist, hat nur die stillstehende, etwas hochbeinige und aufgeschürzte Stute eine mäßig lang herabfallende, mit dem Schopf zusammenfließende [7]), weiche

[1]) Sala degli Animali 195. *Amelung, Vatikankatalog* II, Taf. 35.

[2]) Im Gegenteil. „Like human eyes, shadowed from above, by rather strongly-marked brows". (*A. Michaelis, Journal of hellenic studies.* III. 1882. S. 236).

[3]) (*Eggers, Rauch* III. S. 279).

[4]) *De re equestri* V, 8.

[5]) *Jahrb. Arch. Inst.* VIII. 1893 S. 136. *G. Treu, Die Bildwerke von Olympia* (Olympia III) S. 17. Weitere Beispiele Anm. 2.

[6]) *Jahrb. Arch. Inst.* XXII. 1907. S. 152.

[7]) Diese Eigen ümlichkeit, Mähne und Schopf nicht von einander zu trennen, tritt hier besonders hervor.

Mähne, egalisiert und gescheitelt, hier, bei dem zur Erde gesenkten Kopf um so schöner wirkend, obgleich für die Bewegung unwahrscheinlich liegend. An die auf dem Parthenonfries vorkommende Art der kurzen, aber mehr welligen Mähne, mit geteilt herunterhängendem Stirnhaar, erinnert der Marmorkopf von Tarent [1]). Auf der Silbervase von Nikopol [2]) sieht man geschorene und lange Mähnen, ohne daß hierbei ein Unterschied in Rasse, Geschlecht oder Dienstgebrauch zu sein scheint. Auf griechischen Münzen kommt die lange, überfallende Mähne häufiger vor, ebenso auf Vasenbildern, besonders altertümlichen Stils [3]), in mannigfacher Variation der Zeichnung, bald in dicken Strähnen, bald, vielleicht zu besonderer Gelegenheit, kunstvoll geflochten oder frisiert, auch wohl zurückfliegend gedacht. — Die Darstellung der kurzen Mähne ist wohl mehr nach den verschiedenen Kunstrichtungen und Schulen, als nach der Wirklichkeit verschieden stilisiert, rein geometrisch oder wellig, grätenförmig [4]), an ein Seepferd erinnernd.

Bei den *römischen* Bildwerken sind die Mähnenhaare bald naturalistisch, wie auf dem Denkmal Marc Aurels, bald übertrieben lockig, wie auf den Triumphalreliefs des Titus [5]) und Marc Aurel [6]), sich dann leicht ins Malerische verirrend.

Als Rauch das Denkmal Friedrichs des Großen arbeitete, klagte er über die „nie gelingen wollende Mähne". Stutzen wollte er sie nicht, das Herunterfallen schien ihm nicht zu passen. So ließ er die gekürzten Haare etwas phantastisch und, im Widerspruch mit der Gewandung, wie im Winde flattern.

Bei den venezianischen Pferden ist die Mähne niedrig gehalten und, mit unregelmäßigen Zwischenräumen, durch größere Einkerbungen eingeteilt. Ganz in derselben Art scheint das

---

[1]) *Journal of hellenic studies.* III. 1882. Pl. XXIV.
[2]) *Compte rendu* 1864 Taf. 1—3.
[3]) *H. Thiersch, Tyrrhenische Amphoren.* S. 107.
[4]) *Furtwängler, V. M.* II. Taf. 96 (Patroklosvase) u. 97.
[5]) *Brunn-Bruckmann* Taf. 497, *Springer-Michaelis* [9] S. 490.
[6]) *Brunn-Bruckmann* Taf. 268 f., *Helbig, Führer* [2] S. 505 f.

bei keinem andern griechischen oder römischen Bildwerk vorzukommen [1]). Auch das Bronzepferd in Rom [2]) (Abb. 6) mit seiner noch mehr gekürzten, das Bronzepferd in Neapel (Abb. 13) mit der detaillierter ausgeführten Mähne und die sonst sehr ähnlichen Mähnen der Bronzeköpfe in Florenz und Neapel (Abb. 17 und 18) zeigen diese Eigentümlichkeit nicht; griechische Vasenbilder haben wohl außer der Schopfabteilung eine Einkerbung, aber nur am oberen Teil des Kammes [3]), wie in Olympia beim Gespann des Oinomaos.

Schopf. Das Schopfhaar der venezianischen Pferde ist in einen Büschel hochgebunden, ähnlich wie beim Bronzekopf in Neapel (Abb. 18), bei den Bronzepferden in Rom und Neapel (Abb. 7 u. 13), aber ohne das bouquetartige Arrangement des letzteren,

---

[1]) Ein Pferd auf dem Parthenonfries (*A. H. Smith, The sculptures of the Parthenon.* Pl. 77, Reiter 26) und auf dem Grabrelief von Xanthos hat ähnliche Einkerbungen. Nach Vegetius teilten die Armenier die Mähne in Abschnitte, aber wie? Nach Art einer krenelierten Mauer? Vielleicht wie auf den Fresken der Grabkammern auf dem Mithridatesberg bei Kertsch (*Compte-Rendu* 1878/79 *Pl. I. Kondakof, Tolstoï, Reinach, Antiquités etc.* S. 203. Außerdem S. 397 (plaque en or) u. S. 416 „au milieu sont ménagées deux touffes de crins plus longs"). Die Mähne des dem Pferde von San Marco ähnlichen Pferdetorsos von Antikythera (*Svoronos, Athener National-Mus.* I Taf. XX, Text S. 77 (in frührömische Zeit datiert, Kopie vielleicht nach einem Bronzewerk von Lysippos) ist naturalistisch behandelt.

[2]) *Helbig, Führer*[3] 955.

[3]) z. B. *Gerhard A. V.* III. Taf. 176 u. 210. Die Einkerbung der Mähne war für das Genickstück des Zaumes bestimmt, wie aus den Bohrlöchern erhaltener Fragmente hervorgeht, und wie es auf Vasenbildern klar gezeichnet ist (z. B. *Furtwängler V. M.* II. Taf. 82 Hydria des Hypsis). Auf der Talosvase in Ruvo (*Furtwängler V. M.* I. Taf. 38. 39) scheint das Genickstück zwischen Schopf und Mähne zu liegen, die heute übliche Art. — Einige Bilder (z. B. *Gerhard A. V.* IV. Taf. 293. 294) könnten vermuten lassen, daß die Teilung zwischen Mähne und Schopf zu weit nach hinten gezeichnet ist. — Während also das Backenstück auf den Bildwerken fast so liegt, wie es heute bei der Trense und dem Kandaren-Hauptgestell üblich ist (1 bis 2 Finger hinter der Jochbeinleiste, in gerader Richtung auf die Maulspalte herabfallend) liegt das Genickstück nicht dementsprechend hinter den Ohren, sondern oft sehr viel weiter zurück. Etwa wie bei einem auf dem Pferdemarkt geknoteten Strickhalfter.

und beim kleinen Bronzepferd aus Herculanum [1]). Man wird ferner an die persischen Pferde auf dem Alexandermosaik erinnert, die hierin, die Wagenpferde außerdem mit ihrer langen Mähne [2]), einen Gegensatz zu den Pferden der Makedonier bilden. Auch auf dem sogenannten Alexander-Sarkophag haben die Perserpferde das hochgebundene, hier etwas bandagenartig umwickelte Stirnhaar. Diese Sitte ist jedoch nicht ausschließlich persisch, denn sie kommt auch auf griechischen, besonders schwarzfigurigen attischen und auf unteritalischen Vasen vor, neben der Patroklosvase in Neapel und der Amphora in Arezzo, auf der Françoisvase [3]), wo Wagen- (abwechselnd Joch- und Beipferde) und Reitpferde diesen Putz tragen, der aus farbigen oder goldenen Schnüren, Binden oder Ketten bestanden haben mag. Doch mag es sich manchmal, wenn ein Teil des Schopfes auf der Stirn liegt, auch um ein über dem Genick befestigtes Zierstück handeln [4]), wie es groß und prunkvoll auf den assyrischen, als Federschmuck auf den ägyptischen und, wiederum kleiner, anscheinend auf den schon erwähnten chinesischen Reliefs vorkommt (Abb. 6). Das Gewöhnliche auf Vasenbildern streng rotfigurigen Stils, ist, daß der Schopf (προκόμιον) voll und buschig, oft in einem übertrieben dicken Wulst,

---

[1]) *Bronzi di Ercolano* II Taf. 65. — In Süditalien sieht man bei Wagenpferden heute noch den, ohne weitere Unterstützung, bis etwa 10 cm hoch fest umwickelten Schopf, dessen lockere Haare aus dem Stengel herausragen

[2]) Oder ist auch die Mähne des einen Reitpferdes neben der Zügelfaust des Wagenlenkers lang? (Nach der Tafel bei *Fr. Winter, Das Alexandermosaik*, 1909).

[3]) *Furtwängler V. M.* I. Taf. 1. 2. u. 11. 12 (Wettrennen bei der Leichenfeier für Patroklos). — Außerdem z. B. *Gerhard, Apul. Vasenb.* Taf. 1 u. 6. *Etrusk. u. Kamp. Vasenb.* Taf. 20. — *Dresden, Albertinum* Nr. 333. (Kamp. Amphora). -Hydria des Timagoras (*Louvre F.* 39. *Wiener Vorlegeblätter* 1889, Taf. V, 4.). — Eine Exekias-Amphora (*Louvre* F 53). — *H. Thiersch, Tyrrhenische Amphoren.* Taf. III. IV. V. — Weitere Beispiele *Arch. Zeit.* XLI. S. 44. Anm. 26 und *Neue Jahrb. für d. klass. Altert.* 1912. S. 189.

[4]) *Vasensammlung, München.* No. 1468. *Gerhard A.* V. II. Taf. 107. — „On attachait parfois un panache (λόφος, crista) sur la tête, quand elle était destinée à des chevaux d'apparat; les monuments de l'empire qui représentent les courses du cirque nous offrent de nombreux exemples de cet ornement." (*Daremberg-Saglio a. a. O. frenum* S. 1335).

etwa wie beim Shetland-Pony, nach vorn fällt[1]), wobei auf älteren rotfigurigen Gefäßen die Mähne außerdem noch weiter hinten, durch den Kopfriemen, gespalten ist. Der Schopf ist auch wohl aufgerichtet, wie auf einer Euphroniosvase[2]). Nach anderem Muster bildet er mit der Mähne zusammen eine kammartige Rundung, bald wie bei einem Vogel zurückgelegt, bald emporgesträubt. Jedenfalls scheint das seltenere Vorkommen des hochgebundenen Schopfes darauf hinzudeuten, daß diese Mode in Griechenland nicht, wie in Persien, Assyrien und sonst im Orient allgemein verbreitet war, sondern nur gelegentlich und im einzelnen beobachtet wurde. Ihre Herkunft ist für Griechenland noch nicht festgestellt, wenn auch die Vermutung für Westasien (Persien) spricht. — Unter den Skulpturwerken sehen wir in Lykien, auf dem Grabrelief von Xanthos[4]), einen bürstenartigen Busch, mehr nach assyrischer Art. Auf dem Parthenonfries leiten Spuren bei drei oder vier Pferdeköpfen zu der, von archäologischer Seite zu bestätigenden Annahme, daß das bei zweien sehr tief angesetzte Stirnhaar zu einem Büschel hochgebunden zu denken ist[5]); auch das eine Pferd der Selene scheint[6]), in derselben Art geputzt gewesen zu sein. Wenigstens deutet die Lage der Haare des noch vorhandenen Stumpfes

---

[1]) z. B. Oltosschale im Louvre, (vgl. *Hartwig, Die griech. Meisterschalen.* Taf. 6).

[2]) *Jahrb. Arch. Inst.* VI. 1891. S. 243 und 246.

[3]) Außerdem z. B. *Furtwängler, Griech. Keramik.* Taf. III. (Amazonenkampf) und *Gerhard A.V.* III. Taf. 163 (Amazonenkampfszene), 225 (Die Pferde des Troilos fühlen ihre Freiheit). Auf einer Onesimosschale (*Hartwig* a. a. O Taf. 54) ist der Schopf vielfach unterschiedlich gezeichnet, mit der Mähne zusammenfallend, aufrechtstehend, verschieden nach vorne fallend. — Ein stilisierter, hochstehender Schopf auf den Tempelreliefs von Angkor-Wât, Kambodscha. Abgüsse im Museum für Völkerkunde, Berlin, Originale im Trocadero.

[4]) *A. H. Smith, A catalogue of sculpture* II Taf. 9—13.

[5]) *A. H. Smith, The sculptures of the Parthenon.* Nordseite. Pl. 56, Reiter 111 und Pl. 57. Pferdekopf hinter Reiter 118 (von Pl. 58, Reiter 119). Westseite Pl. 66, Reiter 16. Pl. 70, Pferd ohne Reiter. (Hier der Schopfansatz an den des Pferdes der Nyx erinnernd).

[6]) Nach dem aus d. Jahr 1838 stammenden Abguss in Dresden, Albertinum.

darauf hin. Und wenn im Stumpf ein antikes Bohrloch ist [1]), so liegt die Vermutung nahe, daß der obere Teil des Schopfes eingesetzt war.

Nach den vorhandenen Pferdestandbildern zu schließen, die in die hellenistische Zeit und später datiert werden, muß die Sitte der aufgebundenen Stirnhaare im Westen im Zeitalter Alexanders des Großen und nachher allgemeine Aufnahme gefunden haben [2]).

Schweif. Der Schweif ist voll, rund und gut getragen, aber zusammengebunden. In Lykien begegnen wir dieser Sitte, auf einem Grabmalfries von Xanthos [3]), sonst aber auf griechischen Skulpturwerken und Vasendarstellungen selten [4]). Bei letzteren ist der, gleich der Mähne oft ungemein fein gezeichnete Schweif bald dünn und lang [5]), bald sich von oben nach unten verjüngend [6]), wie der „arabische" Schweif, bei dem außerdem die rückwärts stehenden Schweifhaare am weitesten herabhängen. Auf dem Alexander-Sarkophag sehen wir die Schweife der Perser-, nicht der Griechenpferde, am Ende gebunden, ebenso auf dem Alexander-Mosaik. Es scheint asiatische Art gewesen

---

[1]) *Michaelis* (*Der Parthenon.* 1871. S. 178) zählt 14 Bohrlöcher auf (im Maul, auf der Nase und hinter den Ohren, im Ganzen drei für das Zaumzeug; auf dem Mähnenkamm elf), erwähnt aber das Loch im Schopfe nicht.

[2]) *Amelung* a. a. O. S. 281 weist auf den aufgebundenen Schopf des kleinen Bronzepferdes von Herkulanum hin.

[3]) A. H Smith, catalogue of greek sculpture 1 S. 49 Nr. 86. — Brunn-Bruckmann Taf. 102.

[4]) Eine Ausnahme z. B. Françoisvase (*Furtwängler V. M.* Taf. 1. 2.). Nur die bis an die Fesseln reichenden Schweife sind unten aufgebunden. Schwarzfig. Amphora aus Vulci (*Gerhard, Etrusk. u. Kamp. V. B.* Taf. XII. — Tomba delle bighe (Corneto. vgl. *v. Stryk, Studien über die etruskischen Kammergräber.* Dorpat 1910. S. 79 ff.); hier zweifelhaft.

[5]) z. B. *Gerhard, Etrusk. u. Kamp. V. B.* Taf. XI. — Parthenonfries (*A. H. Smith* a. a. O. Nordseite Pl. 50.) — Relief der wagenbesteigenden Göttin. — Auf der Erde schleppend: *Ant. Denkm. Arch. Inst.* II. T. 41. — Eine Art von Rattenschwanz (*A. H. Smith* a. a. O. Pl. 49).

[6]) Schale aus Orvieto (*Arch. Zeit.* XXXVIII. Taf. 15).

zu sein. Auch bei den Assyrern, auf den Reliefs der Paläste von Nimrud [1]), Kujundschik und Kalach, auf den Bronzetoren von Balawat sind die, länger als bei den Aegyptern bis an die Fesseln herabreichenden Schweife anfangs oberhalb des Sprunggelenks zusammengeschnürt, später werden sie schleifenförmig aufgebunden [2]), schließlich zu einem Zopf geflochten [3]). Die erhaltenen römischen Pferdestandbilder zeigen die Schweife lang, aber nicht umwickelt.

Somit weisen Einzelheiten in der Darstellung der Ohren, des Auges und in der „Toilette" der Pferde von San Marco weder mit Bestimmtheit auf die Hand eines Römers hin, noch auf die eines Griechen vor dem Zeitalter Alexanders des Großen.

Geschirr.

Das Geschirr ist, wie auf modernen, so auch auf antiken Bildwerken selten genau wiedergegeben, meist nur angedeutet. Erhalten ist hier ein Teil des Trensenmundstücks, dessen antike Schärfe [4]) durch das aufgesperrte Maul zum Ausdruck kommt, ferner der Hals- oder Schulterriemen (λέπαδνον), der, beim antiken Gespann im allgemeinen vom Widerrist nach der Brust zu breiter werdend [5]), als Zuggurt diente. Er ist ohne Bauchgurt (μασχαλιστήρ) in Wirklichkeit ebensowenig denkbar, wie ohne einen zwischen den Vorderbeinen hindurchgehenden Verbindungsriemen, der das Hinaufgleiten des Lepadnon verhindert. Das Lepadnon der venezianischen Pferde ähnelt, der Form nach,

---

[1]) *Layard, Monuments of Ninive.* I. Pl. 30.

[2]) *Perrot et Chipiez, Histoire de l'art.* II. Fig. 115. 211. (S. 283 u. 463).

[3]) *O. Nuoffer, Der Rennwagen im Altertum.* S. 53. 74. — Den in der Mitte umwickelten Langschweif zeigt auch ein Bild aus Turfan in Ost-Turkestan (Museum für Völkerkunde. Berlin).

[4]) *Pernice* a. a. O. — Im Altertum war die Trense das Marterwerkzeug. Später wurde es die Kandare.

[5]) *H. Nachod, Der Rennwagen bei den Italikern.* Diss. Leipzig 1909. S. 64.

den Darstellungen auf Vasenbildern [1]), auch dem Halsriemen am Pferdetorso von Antikythera [2]); aber es ist, an Stelle der dortigen Reliefarbeit, einfacher verziert, mit einer Borte und runden Knöpfen.

Meran. L. v. Schlözer.

---

[1]) z. B. auf der Amphora in Arezzo (*Furtwängler V. M.* II. Taf. 67), der attischen Amphora aus Melos (ebd. Taf. 96), dem attischen Krater (ebd. Taf. 100) und, schmäler, auf der Patroklos-Vase (ebd. Taf. 89). — Bei *Zanetti* (vgl. Anm. 94) sind die Verzierungen des Halsriemens der venezianischen Pferde anders und reicher wiedergegeben.

[2]) *Svoronos, das Athener Nationalmuseum* I Taf. 20.

EIN RAUCHFASS AUS AEGYPTEN.

Von Fr. Drexel.

Das hier auf Taf. II in zwei Ansichten etwas unter natürlicher Größe abgebildete Rauchfaß befindet sich in der Großherzoglichen Altertümersammlung in Karlsruhe, wohin es mit der Sammlung Maler gelangt ist [1]). Ueber seine Herkunft schweigen die Akten des Museums; hingegen heißt es in der gleich zu nennenden Erstveröffentlichung, daß Maler in den Besitz des Geräts gekommen sei „octavo fere saeculi nostri lustro per mercatorem, qui opus in Aegypto inventum et Alexandria Romam advectum a praefecto classis pontificiae emerat". Bald nach seiner Aufnahme in die Karlsruher Sammlung wurde es von Walz in einer „De turibulo Assyrio" betitelten Gratulationsschrift der Tübinger Universität (Tübingen 1856) mit einem gelehrten Kommentar bekannt gemacht. Seitdem ist von ihm, so viel ich weiß, nicht mehr die Rede gewesen; auch in Schumachers Katalog der Karlsruher Bronzen fehlt es.

Abb. 1.

Ein Blick auf die Abbildung läßt die geübte Zurückhaltung allerdings begreiflich erscheinen. Was da vor uns steht, ist ein rechteckiger, auf vier Tierklauen ruhender Kasten, dessen Seiten-

[1]) Inventar H. 266. Die Anfertigung der Photographien hat Hr. Direktor Geh. Hofrat Wagner vermittelt, dessen Freundlichkeit ich auch mannigfache Auskunft verdanke. Ich selbst sah das Rauchfass im September 1912, bei welcher Gelegenheit Hr. Wagner es von seiner Patinakruste reinigen liess (s. u.).

wände durchbrochene Reliefs zieren und dessen Deckel eine groteske Tierkampfgruppe krönt, ein Löwe, der sich auf einen Eber geworfen hat und ihn bei den Ohren packt. Der Deckel läuft in Falzen. Ein rundes Loch in seinem hinteren Ende korrespondiert mit einem gleichen Loch in dem entsprechenden Falz: beide dienten zur Aufnahme eines Stifts, welcher einst etwa mittelst einer kleinen Kette an dem Taf. II links und Abb. 1 sichtbaren Knopf hing und den Deckel festhalten sollte, wenn das Rauch-

Abb. 2.

faß geschwenkt wurde. Zum Schwenken hing es an zwei Ketten, die gleichfalls verloren sind; nur die Ringe, in die sie eingriffen, sind noch da, der vordere auf dem Kopf des Löwen, der hintere durch eine Windung seines Schwanzes gebildet. Zwei größere Löcher in der Deckelplatte, die in Vorder- und Hinterteil des Ebers münden, setzen das Kasteninnere in Verbindung mit dem Innern der hohlgegossenen Tiergruppe, welches seinerseits sich durch Maul, Nüstern und Ohren des Löwen, Maul und Ohren des Ebers nach außen öffnet. Beide Teile des Geräts sind je aus einem Stück gegossen. Die Wachstechnik des Modells zeigt sich noch in der verschieden hohen Erhebung der Reliefs: die Ranke rechts ist aus der Kastenwand ausgeschnitten und nur leicht modelliert worden, die viel plastischer behandelten und über den Rahmen hinausgreifenden übrigen Reliefs dagegen hat der Verfertiger gesondert geformt und aufgesetzt und dann die

Kastenwand den Reliefkonturen entlang ausgeschnitten. Die reichlich angebrachte Strichelung aller Einzelformen ist nach dem Gusse eingefeilt worden. Die volle Höhe des Geräts beträgt 17,3cm.

Das Material stellte sich, als ich das Stück zu Gesicht bekam, als Bronze dar, die mit einer ziemlich gleichmäßigen, nur unebenen grünen Patina überzogen war. Diese schwand beim Ausglühen sehr schnell, unter ihr sass Schmutz, der viele Ein-

Abb. 3.

zelheiten verhüllt hatte. Der Kasten nahm dabei eine kupferrote Färbung an, der Deckel hingegen einen braunen Bronzeton; im Gegensatz zum Kasten behielt er noch allerlei z. T. leicht eingefressene Patinareste. Dies ist, was ich selbst sah; über die Ergebnisse der weiter fortgesetzten Reinigung schreibt mir Hr. Wagner: „Dass Deckel und Kasten von einem und demselben Material sind, ist mir und auch andern, denen ich die Stücke zeigte, unzweifelhaft. Beide Teile haben rote und dann auch ins Gelbliche übergehende Partien; an der Deckelgruppe haftete zwar die Patina etwas mehr wegen der feineren Sinuositäten; beide Stücke sind jetzt gleich rein. Das Material ist meiner Ueberzeugung nach nicht Kupfer, sondern — vielleicht stärker kupferhaltige — Bronze". Auf die Frage ist unten zurückzukommen; sicher scheint, dass der Schmutz und die Patina darüber modern aufgeschmiert war.

Die vier Reliefbilder des Kastens entstammen alle dem dürftigen Typenvorrat der spätesten Antike und stehen in keinem Zusammenhang miteinander. Auf der Vorderseite sieht man eine unbärtige Maske mit reichem Haar und einem unklaren Kopfschmuck, die an dieser Stelle einmal apotropaeische Bedeutung gehabt haben mag, auf der Rückseite einen Vogel (Abb. 1, der spitze Schabel ist deutlich) mit S-förmig aufgebogenen Flügeln, auf den Langseiten eine Weinranke (Abb. 2) und eine Tierkampfszene (Abb. 3): zwei Tiere haben ein drittes in der Mitte überfallen; auf ihre zoologische Bestimmung wird man wie bei dem Vogel verzichten. Ueber dem mittleren Tier und links von dem Vogel erscheint eine gestielte Traube, die der unbekümmerte Künstler der Weinranke entlehnt und raumfüllend hier angebracht hat. Denselben Zweck erfüllen die gekerbten Gebilde über dem rechten Tier und rechts von dem Vogel. Auf den Falzen liegen vorn in Wächterhaltung zwei Tiere mit langen Schwänzen, die sicher Löwen vorstellen sollen.

Die Köpfe der bekrönenden Tiergruppe sind im Vergleich zu den sehr rudimentär geratenen Körpern und Beinen stattlich und sorgfältig ausgeführt: durch ihre Oeffnungen trat der Dampf des Weihrauches aus. Ganz roh hat der Künstler durch viereckige Plättchen, wie sie auf Taf. II rechts unter dem Kopf des Ebers sichtbar werden, Vorder- und Hinterfüsse des Ebers und Hinterfüsse des Löwen angegeben. Eine lebendige Vorstellung von beiden Tieren hat er nicht gehabt: die Gebilde unter dem Bauch des Löwen, eher doch Behaarung sei es des einen sei es des anderen Tieres als Brüste, die Anhängsel zu beiden Seiten des Halses, die Art, wie die Hauer des Ebers unter dem Maule ansetzen, all das ist nicht etwa weitgehende Stilisierung, sondern das Produkt missverstehenden Nachahmens einer besseren Vorlage.

Dass das Gerät ein Rauchfass ist, war schon Walz nicht zweifelhaft; zur richtigen Bestimmung des Kunstkreises, dem es angehört, fehlten ihm und seiner Zeit die Mittel. Es stellt sich eng zu den spätantiken Bronzen Aegyptens, die sich an

Hand der Kataloge der Sammlungen von Kairo[1]) und Berlin[2]) jetzt bequem übersehen lassen. Wir treffen da zunächst die Form des Kastens, Berlin n. 990 (hier Abb. 4), im gleichen noch streng tektonischen Aufbau, nur mit verkümmerten und geometrisierten Schmuckformen; der Deckel fehlt, er hatte eine kompliciertere Verschlussvorrichtung als das Karlsruher Stück. Die Reliefs finden im Einzelnen ihre Parallelen, so die Maske Berlin n. 816. 817, Kairo n. 7001 und sonst, der Vogel Kairo n. 7004 (nahezu identisch), als besonders beliebtes Motiv die Ranke, an beiden Stellen *passim*, unserer Ranke nahestehend namentlich die Ranken auf einer Gruppe kleiner Steingefässe mit Götterdarstellungen, vgl. Schreiber, Alexandrinische Toreutik S. 436, Strzygowski a. O. S. 109, Evans, Proc. Soc. Ant. Lond. 1907/08 S. 89—102. Das Tierkampfschema der linken Langseite stammt aus der alexandrinischen Toreutik; der Silberteller von Karnak, Arch. Anz. 1904 S. 43, Bonner Jahrb. 118 S. 182 f., 219 f., zeigt es gleich dreimal. Die kleinen Löwen auf den Falzen finden sich identisch am grossen Schlüssel des Schenuteklosters Kairo n. 9188. Dagegen steht der Löwe der Deckelgruppe der im ganzen noch gut antiken Stilisierung der koptischen Bronzen schon recht fern (vgl. Berlin n. 735, wo indessen die Schulterbildung zu vergleichen ist, 736, 777; Kairo

Abb 4.

[1]) Catal. gén. des ant. égypt. du Musée de Caire. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien 1904.

[2]) Kgl. Museen zu Berlin, Beschreibung d. Bildw. der christl. Epochen III 1 Wulff, Altchristl. Bildwerke, Berlin 1909. Dem Verfasser bin ich für die Vorlage zu Abb. 4 verpflichtet.

n. 7011). Die fast geometrisch vorgebaute Schnauze erinnert mehr an die rohen Kalksteinlöwen der gleichen Kunst, z. B. Kairo n. 7374 ff.; doch auch so bleibt noch genug Fremdartiges.

Die koptischen Friedhöfe haben eine grosse Menge von Rauchfässern geliefert. Die Exemplare der Sammlungen von Berlin (n. 967—990 *passim*, n. 1680) und Kairo (n. 9108—9117, 7205—7207) genügen zur Uebersicht; über ihre Typik haben sich kurz Wulff S. 202 und Strzygowski S. 280, hat sich ausführlicher Witte, Zeitschrift f. christl. Kunst XXIII 1910 S. 101 ff. ausgelassen. Im Unterschied von dem blossen Schwenkfass, welches nach Witte im VI./VII. Jahrhundert aufkommt, sind die frühchristlichen Rauchfässer zugleich Standfässer; als solche gehen sie teils auf antike Thymiaterienformen, teils auf den antiken Weihrauchbehälter, die Acerra, zurück, dessen Form aus zahlreichen Darstellungen hinlänglich bekannt ist, vgl. z. B. die Abbildungen bei Svoronos, Journ. intern. d'archéol. num. XII 1909/10 S. 225 f. und die besonders fein ausgeführten Stücke eines Frieses mit Opfergeräten bei Stuart Jones, A Catalogue of the Capitoline Museum Taf. 61 n. 100, 102, 104. Die Acerra erscheint dort stets als ein auf vier Füssen, zuweilen Löwenklauen, ruhender rechteckiger Kasten mit reliefverzierten Seitenwänden. Das Karlsruher Rauchfass und sein Berliner Gegenstück sind also typologisch betrachtet nichts anderes als antike Acerren, die man rein äusserlich zum Schwenken eingerichtet hat; rein äusserlich, weil diese Funktion einen centralen Aufbau fordert, welchen denn auch alle übrigen Rauchfässer aufweisen.

Von grösserem Interesse als der Kasten ist die Deckelgruppe, die sich durch ihre unverhältnismässige Grösse als nicht bloss dekorative Zutat erweist. Technisch war sie dazu bestimmt, durch Maul und Ohren der Tiere den Dampf des Weihrauches austreten zu lassen. Dazu stehen die durchbrochenen Seitenwände des Kastens im Widerspruch. Man kann ja nun annehmen, dass er einen zweiten Metallbehälter fasste, von dem nur keine Spur mehr vorhanden sei; es ist aber nicht recht einzusehen, warum man, wenn beide Teile ursprünglich für ein-

ander bestimmt waren, nicht gleich die Kastenwände bestehen liess. Doch sehen wir einstweilen davon ab, so hat auch die gedachte Verwendung der Tiergruppe des Merkwürdigen genug. Sie ist im Abendland so sehr ohne Parallelen, dass Fr. Schneider bei der Besprechung zweier in gleicher Weise verwendeter Silberkraniche, die sich einst im Mainzer Domschatz befunden hatten, sehr weit griff und auf die Häufigkeit tiergestaltiger Räuchergefässe im buddhistischen Kult Chinas aufmerksam machte[1]).

Ostasiatische Einflüsse, die er für jene Kraniche annahm, kommen für unser Stück schon aus zeitlichen Gründen nicht in Frage, eher könnte man denken, dass der Typus der chinesischen Räuchergefässe erst mit dem Kult des Buddha eingedrungen und westlichen, etwa indischen Ursprungs sei, von wo eine Einwirkung auf die vorderasiatische Welt wohl möglich erscheint[2]). Denn dass der Deckelgruppe keine ursprünglich ägyptische Vorstellung innewohnt, erweist schon die Wahl der Tiere: einen Kampf zwischen Löwen und Eber kann der Aegypter höchstens einmal im Circus gesehen haben. Vielmehr stellen sich eben diese beiden Tiere in eben diesem Schema zu einer grossen Gruppe zumeist rundplastischer Steinskulpturen von unbezweifelter religiöser Bedeutung, deren Rückführung auf vorderasiatische Glaubensvorstellungen trotz aller Rätsel, die sie noch aufgeben, gesichert erscheint. Stets ist es ein Tier, ursprünglich anscheinend immer ein Löwe, das ein anderes Tier oder einen Tierkopf, seltener einen Menschen in hieratischem Schema zu Boden hält. Fast alle Stücke haben einstmals auf Gräbern gestanden. Usener hat in dem Löwen den Todesgott

[1]) Der Kirchenschmuck XXXI 1900 S. 63—68, mir nur bekannt aus dem Referat Byz. Zeitschr. X 1901 S. 700; vgl. auch Witte S. 143 f.

[2]) Ueber solche Räuchergefässe Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte II S. 137 ff. Sie haben sich nach ihm aus den selber schon unter westländischem Einfluss stehenden vorbuddhistischen Opfergefässen entwickelt, die Tiergestalt haben, während die vorbuddhistischen Räuchergefässe nicht tiergestaltig sind. Auch dann also wäre die Idee der Verwendung der Tiergestalt als Räuchergefäss buddhistisch und damit wohl fremden Ursprungs. — Beziehungen Chinas zum Westen: Dahlmann, Stimmen aus Maria Laach 62, 1902 S. 33 ff. 133 ff. Strzygowski, Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. XXIV 1903 S. 147. ff.

sehen wollen, der das Lebendige verschlinge, andere haben an anderes gedacht[1]); die sepulkrale Bedeutung der Masse dieser Denkmäler steht fest.

Eine sepulkrale Bedeutung ist nun auch für das Karlsruher Rauchfass nicht ausgeschlossen. Dass es in Aegypten gefunden worden ist, wird man nicht bezweifeln wollen; aber sämtliche ägyptischen Rauchfässer sind aus Gräbern zutage gekommen. Man hat sie gefüllt mit brennendem Weihrauch den Toten in exorcistischer Absicht mitgegeben; auch literarische Angaben bezeugen diese Sitte und bezeugen, noch mehr, dass die Verwendung des Weihrauchs im Sepulkralbrauch seiner Verwendung beim Gottesdienst, die erst für die zweite Hälfte des IV. Jahrhunderts sicher belegt ist, voranging (Kraus, Real-Enzyklopädie II S. 971 ff. Witte a. O. S. 140). Darauf fussend hat dann Witte in der häufig die koptischen Rauchfässer bekrönenden Vogelgestalt den Totenvogel der Kopten sehen wollen.

Hier würde sich die Deckelgruppe des Karlsruher Rauchfasses aufs vortrefflichste anreihen lassen, wenn ihre sepulkrale und überhaupt religiöse Bedeutung nicht erst aus heidnischen Vorstellungen hätte erschlossen werden müssen.

Man könnte das Rauchfass selbst für heidnisch und für das Kultgerät eines irgendwelche Mysterien vorderasiatischen Ursprungs pflegenden Konventikels halten. Die fragliche Tierkampfgruppe hat sich z. B. in Mithräen gefunden: Cumont, Textes et mon. fig. rel. au myst. de Mithra II S. 439 f., Obergerm.-rät. Limes Nr. 33 Kastell Stockstadt S. 89 f. Doch wäre ein solches Monument so singulär und bedenklich, dass man, da nun einmal die Verwandtschaft mit jenen heidnischen Denkmälern zu eng ist, um zufällig zu sein, lieber an ein Eindringen heidnischer Vorstellungen in das koptische Christentum denken

[1]) Usener, De Iliadis carmine quodam Phocaico, Bonn 1875. Vgl. Crowfoot, Journ. hell. Stud. XX 1900 S. 118 ff. Reinach, Cultes, mythes et religions I S. 279 ff. Cumont, Die oriental. Religionen im röm. Heidentum S. 260. Statuarische Beispiele aus fast allen Gebieten des römischen Reiches bei Reinach, Répertoire II S. 710 ff., III S. 285 f., IV S. 456 ff.

wird [1]). Der Manichaeismus und seine Verwandten nehmen gerade in den Ländern ihren Ursprung, für die man einen lebendigen Inhalt jenes uralten Symbols noch am ehesten voraussetzen kann. Es ist nicht unwesentlich, dass die Sternbilder auf den sechs Seiten eines silbernen Rauchfasses in Berlin (Wulff n. 1680, aus Kairo, Krebs und Löwe sind allein erkennbar) in ganz dieselbe Sphäre verweisen.

Die buddhistischen Räuchergefässe bestehen stets aus dem Tier allein, höchstens hat es eine kleine Basis unter sich. Bei dem Karlsruher Stück tritt die Tiergruppe an sekundärer Stelle, als Deckelaufsatz, auf. Doch ist sie für einen solchen unverhältnismässig gross, höher als der ganze Kastenteil, der auf diese Weise eher wie ein Postament wirkt. Es sind hier eben zwei ursprünglich selbständige Geräte mit einander verbunden, auf einen Weihrauchbehälter ist ein Rauchfass in Tierform gepfropft worden. Die unorganische Verbindung der beiden ist vermutlich ein sehr individueller Einfall gewesen; wir treffen sie sonst niemals wieder. Bestand sie von Anfang an?

Schon mehreres schien dagegen zu sprechen. Ich möchte noch besonders auf die sichtlich verschiedene Stilisierung der beiden kleinen Löwen und des grossen sowie auf die Sinnlosigkeit ihrer Zusammenstellung schlechthin hinweisen. Mir scheint nach allem, dass zu dem Rauchfass ursprünglich ein anderer, einfacherer Deckel gehört hat, der später aus irgendwelchem Grunde durch den erhaltenen ersetzt worden ist. Ob das von koptischer Kunstweise abweichende Aussehen der Tiergruppe sich aus der angenommenen Benutzung einer fremdländischen, dann also asiatischen Vorlage erklärt, soll dahin gestellt bleiben. Hier reicht mein Vergleichsmaterial nicht aus; in manchem erinnern die Tiere allerdings an Sassanidisches.

Rom Fr. Drexel.

[1]) Perdelwitz, Die Mysterienreligion und das Problem des I. Petrusbriefes S. 101 ff. und Doelger, ΙΧΘΥΣ S. 146 Anm. 5 möchten in dem brüllenden Löwen I. Petr. 5, 8 eine Reminiscenz an den löwengestaltigen babylonischen Todesgott Nergal sehen; doch scheint er mir bloss aus dem AT zu stammen, vgl: die Stellen bei Loreta, La zoologia nella Bibbia, Torino 1901, S. 354 ff.

ISCRIZIONI OSTIENSI

falsamente credute inedite

di H. Dessau.

Percorrendo il bel volume „Ostia, colonia Romana: storia e monumenti" pubblicata recentemente dal sig. Lud. Paschetto come parte seconda del t. X delle Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia, rimasi sorpreso di trovarvi diverse iscrizioni ostiensi, trovate, come dice l'autore, negli scavi degli anni 1855 e consecutivi, e pubblicate nel *Giornale di Roma* di quei tempi, ma rimaste ignote tanto a me quanto agli altri autori che scrissero sopra Ostia. E pure una o l'altra di queste iscrizione sarebbe di un certo interesse quasi storico, p. e. quella che dice, secondo l'autore (pag. 439 not. 1): A · VITELLIVS · AVGVSTI · LIBERTVS || AGATHYRSVS · TABVLAR · || OB · HONOREM · $\overline{Q}$ · $\overline{Q}$ · P · P. Un liberto dunque dell' imperatore Vitellio, che si confessa liberto di quell' esecrato principe, il nome del quale doveva esser cancellato dappertutto dove si vedeva in pubblico. Non soltanto Vitellio stesso ma anche i suoi domestici erano proscritti dalla fama [1]). Le persone appartenenti alla casa di quell' imperatore si saranno stimate felici di poter entrar nella casa del nuovo imperatore e si saranno chiamate *Flavii;* ma anche se restarono *Vitellii*, non si saranno più chiamate *Augusti liberti* [2]). L'iscrizione dunque sarà stata posta sotto il breve impero di Vitellio, entro i mesi aprile e dicembre 69. Sarebbe cotesta dunque una delle più antiche memorie epigrafiche di Ostia, prescindendo dalle nuove scoperte vaglieriane, certamente l'antichissima di quelle fissate sopra un certo anno. Ma disgraziatamente l'iscri-

[1]) Tac. hist. II 95.

[2]) Non si è trovato finora, in tante iscrizioni di quell' epoca, nessun *A. Vitellius Augusti libertus,* come neanche nessun *M. Salvius Augusti libertus;* mentre sono relativamente numerosi i liberti di Galba chiamati *Ser. Sulpicius Aug. lib.* (cf. Prosopogr. imp. Rom. III pag. 286).

zione non è nuova, ma soltanto mal letta, il nome del dedicante deve esser letto: *Aurelius Augusti libert. Agathyrsus,* come è stampato nel *C. I. L.* XIV N° 304, dopo iterata ispezione dell' originale che si trovava allora nei magazzini del museo lateranense [1]). (Non manca nemmeno nel *Corpus* la notizia che l'iscrizione fu pubblicata per la prima volta nel *Giornale di Roma* e che quì si trova stampato A · VITELLIVS). Il Paschetto, non trovando come pare nell' *Index nominum* del *Corpus* un *A. Vitellius Agathyrsus,* ha rinunziato a ricercare più oltre (p. e. nell' *Index cognominum* sotto *Agathyrsus,* o nell' indice dei magistrati, alla pag. 560, sotto *tabularius)* e ha dichiarato l'iscrizione mancante nel *Corpus.* È addirittura impossibile di far figurare nell' *Index nominum* di una raccolta di iscrizioni non soltanto quei nomi che vi esistono, ma anche quelli che vi furono letti una volta falsamente. — Egualmente erronea è l'asserzione del Paschetto (pag. 461 not. 3) che non si trova nel *Corpus* l'iscrizione sepolcrale, trovata nel 1855, di una donna *quae vixit corpore et spirito incomparabili;* l'iscrizione fece, *ob iunctam adfectionem, his (= is) a quo meruit.* L'iscrizione sta nel *C. I. L.* XIV al n° 497; è vero che manca qui la notizia che nella prima pubblicazione, nel *Giornale di Roma,* si dà alla difunta il nome di *Emerentiana,* nome non esistente sulla pietra e non vi letta da Carlo Lodovico Visconti, che la vide subito dopo la scoperta ed al quale si debbono generalmente gli apografi pubblicati nel *Giornale di Roma* ed altrove sotto la segnatura di Pietro Ercole Visconti, zio di Carlo Lodovico [2]). A pag. 547 parla il Paschetto di una „iscrizione sepolcrale che ricorda un tale Sesto Celio Fortunato Juniore", della quale si fa menzione negli Atti dell' Accademia pontificia, ma che, come dice l'autore, in nessun luogo è data per intero e non si trova nel *Corpus.* L'iscrizione sta al suo luogo *C. I. L.* XIV n° 523 (vi è anche il rinvio agli Atti della Accademia); non so come abbia potuto sfuggire al Paschetto. — A diverse riprese (pag.

[1]) L'iscrizione si trova attualmente esposta nel cortile del museo lateranense, lato Est, appartamento XXXVII.

[2]) Ved. C. I. L. XIV pag. 2 not. 8.

222, 5. 557, 4) parla il Paschetto di una iscrizione di un Tito Flavio Celado, *tabularius marmorum Lunensium,* trovata nella tenuta di Malafede e non „raccolta nel Corpus". L'iscrizione sta nel volume VI del Corpus, n° 8484, fra le *urbanae;* la tenuta di Malafede e quasi 10 chilometri distante da Ostia antica. Un solo testo veramente come pare nuovo (non riprodotto altrove) trovo nel libro del Paschetto. Un tubo di piombo, somministrante la notizia che Ostia una volta chiamava sè stessa: *Colonia felix Commodiana*, si sarebbe trovato negli scavi dell'a. 1856, secondo quel che riferisce P. E. Visconti nel *Giornale di Roma* (ved. Paschetto pag. 77 not. 3). Ma mi pare impossibile che un tubo con leggenda tanto importante sia rimasto ignoto al nipote di P. E. Visconti, a Carlo Lodovico, che assisteva agli scavi e ne pubblicava le relazioni negli Annali del nostro Istituto; è anche poco probabile che appunto questo pezzo tanto importante sia rimasto trascurato ed abbandonato, e non portato nel museo lateranense, dove si trovano anchè adesso in gran parte i tubi ostiensi trovati in quel tempo (C. XIV 1976. 1978. 1979. 1983. 1996. 1998. 2005. 2006). Ritengo per certo che *colonia felix Commodiana* sia una lezione fantastica, forse del tubo C. XIV 1984, dovuta a P. E. Visconti stesso o a qualche visitatore degli scavi, ma soppressa (e con ragione) da Carlo Lodovico. È vero che questa falsa notizia doveva esser menzionata in qualche nota del Corpus.

Approfitto di questa occasione per far rimarcare che anche una parte delle iscrizioni del museo aquilano pubblicate dal ch. Persichetti nel fasc. 4 di queste *Mitteilungen* dell' anno passato non son nuove: p. e. l'iscrizione greca di Claudio (pag. 303 N° 12) è la ben nota iscrizione napoletana Inscr. Graec. Sicil. Ital. 728, quella pubblicata a pag. 303 N° 9 sta in miglior forma nel *C. I. L.* IX n° 3862.

H. Dessau.

Charlottenburg, 22. Febbr. 1913.

DIE ERSTE PALES-INSCHRIFT

von G. Kazarow.

Bei einem zufälligen Aufenthalt in Widin (Nordbulgarien) im Sommer 1912 hatte ich Gelegenheit mir das kleine Museum der dortigen archäologischen Gesellschaft anzusehen; unter den größeren Denkmälern fiel mir besonders folgendes Exvoto auf,

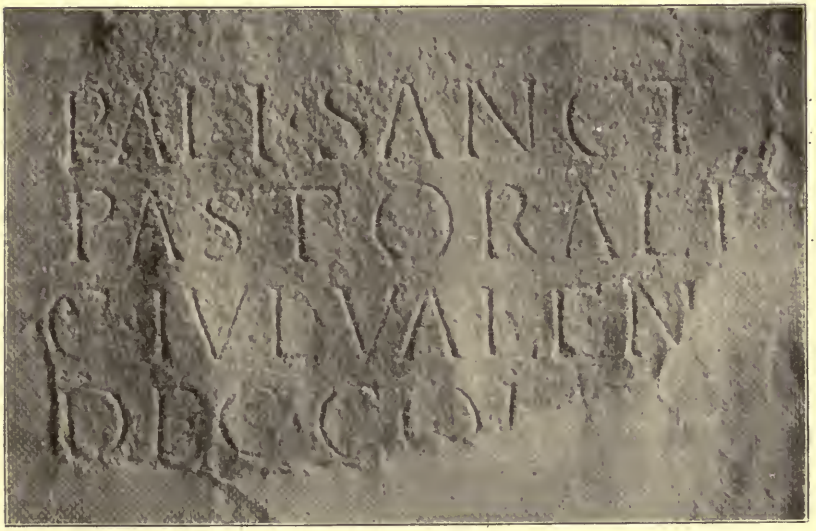


Abb. 1.

das der Wissenschaft zugänglich gemacht zu werden verdient; vgl. die Abbildung, der einen Photographie nach einem Abklatsch zu Grunde liegt.

Marmorfragment einer Ara, oben profiliert, unten abgebrochen, 0.31 m hoch, 0.36 m breit, 0.28 m dick, Buchstabenhöhe 0.035 m, gefunden in Arčar (Ratiaria) [1]) und von der archäologischen Gesellschaft nach Widin transportiert.

[1]) CIL III 2 p. 1020.

Die Inschrift ist zu lesen:

Pali sanct[o ?]
pastorali
C(aius) Jul(ius) Valen[s]
dec(urio) col(oniae) [Rat(iariae)] [1]).

Bekanntlich besaßen wir bis heute keine epigraphischen Zeugnisse über Pales, weder aus Italien noch aus den Provinzen; erst jetzt taucht die erste Weihinschrift in einer entlegenen Provinz des römischen Reiches auf. Dieses Exvoto kann in eine Reihe mit anderen provinzialen Weihungen an in Rom in späterer Zeit zurückgedrängte Gottheiten gestellt werden: bekanntlich haben wir für Faunus nur eine Widmung aus Thabraca in Afrika [2]), für Janus Widmungen fast nur aus Dalmatien und Afrika [3]). Wissowa [4]) vermutet, daß in diesen Fällen „eine gesuchte Herbeiziehung der altrömischen Götternamen" vorläge; Toutain [5]) dagegen meint, daß alte religiöse Ueberlieferungen sich manchmal besser in den Provinzen als in Rom und Italien erhalten hätten. Unser Denkmal scheint mehr zu Gunsten der ersteren Erklärung zu sprechen.

Ueber die Gottheit Pales wissen wir leider sehr wenig; in späterer Zeit hat man sie weiblich aufgefaßt, während sie im älteren Kultus wahrscheinlich männlich gewesen ist [6]). Es ist nun bemerkenswert, daß in unserer Inschrift Z. 1 die Endung

---

[1]) Das obere Ende der Hasta von R ist auf dem Stein sichtbar.

[2]) Dessau, *Inscr. lat. sel. II 1, 3580.*

[3]) Die Belege bei Wissowa, *Rel. der Römer* (1. Aufl.) S. 94 Anm. 9 [2. Aufl. S. 107 Anm. 1]. Vgl. Toutain, *les cultes païens dans l'empire romain* I S. 245 flg. — In diesen Zusammenhang gehört auch die Weihung an Vertumnus aus Prossočen (Distrikt Drama, in Macedonien), publiziert von Dobrusky im bulgarischen *„Sbornik des Minist. für Volksaufklärung". XVI—XVII* S. 71. [CIL III 14206[10]]. Unrichtig ist Sofia als Ursprungsort angegeben in *Rev. arch.* 1900 XXXVI S. 306 und bei Toutain, *a. a. O.* S. 248.

[4]) *A. a. O. S. 175 Anm. 2.* [2. Aufl. S. 213 Anm. 1].

[5]) *A. a. O. I S. 247.*

[6]) Wissowa, *Rel. der Römer* 1. Aufl. S. 165 [2. Aufl. S. 200] und bei Roscher, *Lexik. III 1, S. 1277.* — Hild bei Daremberg-Saglio *Dict. des Ant.* IV S. 282 fg.

des Beiwortes *Sanctus,* nicht ausgeschrieben ist, obwohl der Raum dazu vorhanden war. Dürfen wir vielleicht vermuten, daß der Dedikant absichtlich die Endung in seiner Vorlage fortgelassen hat, da ihm das Geschlecht der Gottheit nicht feststand? In diesem Falle würde auch hier eine „gesuchte Herbeiziehung" eines alten Kultes vorliegen.

Was endlich das Beiwort *pastoralis* betrifft, so bedarf es keiner Erklärung: bei Dichtern und Schriftstellern wird es oft der Pales beigelegt [1]).

Sofia. G. Kazarow.

[1]) Vgl. die Belege bei Wissowa, *Roscher Lexik. III 1, S. 1277.*

HEIDNISCHE DIPTYCHEN.

von Hans Graeven † *).

Vorbemerkungen.

„Pugillarium usum fuisse etiam ante Troiana tempora invenimus apud Homerum“ sagt Plinius [1]), der dabei die homerische Erzählung von Bellerophon [2]) im Sinne hat. Des Proitos Gattin Anteia hat den schönen Jüngling, der ihre Liebe verschmähte, verleumdet, und der getäuschte Gatte will seinen Gast ins Verderben stürzen.

πέμπε δέ μιν Λυκίηνδε, πόρεν δ' ὅ γε σήματα λυγρά,
γράψας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά [3]),
δεῖξαί δ' ἠνώγειν ᾧ πενθερῷ, ὄφρ' ἀπόλοιτο.

*) Das hier abgedruckte Manuskript Hans Grävens gelangte aus seinem Nachlass an die Kgl. Preussische Akademie der Wissenschaften, die es dem Institut zur Veröffentlichung überliess. Es ist der erste m. W. allein vollendete Teil eines Werkes über alle spätantiken Diptychen; das übrige Material erscheint am Schluß zusammengestellt, mit wenigen Zusätzen Grävens; dieser letzte Abschnitt erschien zur Veröffentlichung nicht geeignet. Der Text ist nur an wenigen Stellen etwas geändert, der fehlende Titel hinzugefügt, die Literatur möglichst vervollständigt; die Zusätze der Redaktion — außer dem Titel — stehn in eckigen Klammern.

Für die Beschaffung der Vorlagen zu den Abbildungen schuldet das Sekretariat mehreren Fachgenossen lebhaften Dank: die Vorlagen der Tafeln III IV lieferte Mr. J. A. Clubb, Direktor des städtischen Museums in Liverpool und Mr. R. C. Bosanquet; die der Tafel V Mr. Dalton; die der Tafel VI die Direktion des Victoria and Albert Museums; die Münzabdrücke der Tafel VIII die Leitung des Berliner Münzkabinett und Comm. F. Gnecchi in Mailand; die Vorlage der Abb. 4 Herr Prof. Paul Herrmann in Dresden, der auch auf einige Anfragen freundlich Auskunft erteilte.

R. Delbrueck.

[1]) Hist. nat. XIII 21. 69, vgl. 27. 88.

[2]) Z 155 ff.

[3]) Gerade diese Stelle hat eine wichtige Rolle gespielt in der Frage, ob dem Homer die Schrift bekannt gewesen sei. Diejenigen, welche dies bestritten, haben geglaubt, daß es sich hier um das Aufzeichnen bestimmter verabredeter Zeichen handle; für mich ist Hentzes Beweis (Krit. und Exeget. Anhang zu Z 168), daß dem Proitos der Gebrauch der Buchstabenschrift zuerteilt wird, überzeugend. Daß dem Dichter die Buchstabenschrift vertraut war, daran kann heute niemand mehr zweifeln. Vgl. Wilamowitz, Hom. Unters. S. 286 ff.

Der Ausdruck πίναξ πτυκτός deutet daraufhin, daß dem Dichter dieser Verse bereits ein Schreibgerät bekannt war, das gleich den später sogenannten Diptychen aus zwei zusammenklappbaren Tafeln bestand, deren Innenseite beschrieben wurde. Zweifelhaft ist nur, ob damals die Schriftzeichen direkt auf die Tafel aufgetragen wurden, sei es durch Einritzung [1]), sei es vermittelst eines Farbstoffes [2]), oder ob bereits die Erfindung gemacht war, an den Tafeln einen erhöhten Rand auszuarbeiten und die vertiefte Mittelfläche mit einer Wachsschicht zu bedecken. Von solchem Schreibgerät spricht Herodot in dem Bericht über Demaratos, der von Susa aus seinen Landsleuten heimlich des Xerxes Absicht, die Hellenen zu bekriegen, melden will: μηχανᾶται τοιάδε δελτίον δίπτυχον λαβὼν τὸν κηρὸν αὐτοῦ ἐξέκνησε, καὶ ἔπειτα ἐν τῷ ξύλῳ τοῦ δελτίου ἔγραψε τὴν βασιλέος γνώμην. ποιήσας δὲ ταῦτα ὀπίσω ἐπέτηξε τὸν κηρὸν ἐπὶ τὰ γράμματα (VII 239).

Im ganzen Altertum wurden die wachsbelegten Schreibtafeln bald einzeln, häufiger aber zu zweien oder mehreren verbunden [3]), zu den verschiedensten Zwecken benutzt. Sie mußten zu den Schreibübungen der Schule [4]), zu Briefen [5]) und zu Urkunden [6])

---

[1]) Als Beispiele eingeritzter Schrift auf Diptychen können die römischen Militärdiplome auf Bronze dienen. C. I. L. III, S. 843 ff.

[2]) Hölzerne Tafeln, mit Tinte oder Farbe beschrieben, sind uns besonders zahlreich aus Aegypten erhalten. Thompson, Handbook of Greek and Latin Palaeography, S. 18, 19.

[3]) Nach der Zahl der Täfelchen werden die Schreibgeräte bezeichnet als diptycha, triptycha, oder bei größerer Zahl als polyptycha, pugillares duplices, triplices, multiplices.

[4]) Ueber diesen Gebrauch hat ausführlich gehandelt Hesseling, der 7 von einem Schüler in Palmyra beschriebene Tafeln herausgegeben hat. Journ. of Hell. Stud. 1892, S. 293.

[5]) Ein antiker Brief auf einer Wachstafel ist uns nicht erhalten, da der Inhalt eines Briefes alsbald ausgelöscht zu werden pflegte, um die Wachstafel von neuem beschreiben zu können. Gerade die Verwendung der Diptycha zu Briefen ist uns am häufigsten bezeugt, vgl. die Stellen bei Marquardt, Privatleben der Römer [2], S. 804, Thompson a. a. O., S. 22.

[6]) An Beispielen von Urkunden auf Wachstafeln fehlt es uns nicht, da außer vereinzelten Stücken zwei größere Serien solcher Tafeln vorhanden sind, die eine aus den Bergwerken des alten Alburnum magnum (C.I.L. III, S. 921 ff.), die andere aus dem Hause des Bankiers Cäcilius Jucundus in Pompeji stammend (Overbeck, Pompeji [4], S. 489). [C.I.L. IV, Suppl. I.]

dienen. Sie mußten dem Geschäftsmann stets zur Hand sein zur Aufnahme seiner mannigfachen Notizen [1]), sie waren die ständigen Begleiter der Dichter und Denker, welche ihre Einfälle und Entwürfe dem Wachs anvertrauten [2]). Der überaus häufige Gebrauch ist sicherlich die Ursache gewesen, daß man im römischen Leben bei den Gelegenheiten, da man Freunde und Bekannte zu beschenken pflegte, gerade die Schreibtafeln gern als Geschenke verwandte. Seneca [3]) macht eine geistreiche Anspielung auf seine Notiztafeln, welche er als Neujahrsgabe (von Lucilius ?) erhalten hat. Martial bietet unter den Epigrammen des XIV. Buches, die sämtlich als Begleitverse für Saturnaliengeschenke gedacht sind, eine ganze Reihe [4]), welche sich auf pugillares verschiedener Art beziehen. Seine Verse zeigen, daß zu seiner Zeit Elfenbein als Material für pugillares ganz gebräuchlich war; aber erst sehr viel später scheint es Mode geworden zu sein, die großen, auf den Außenseiten mit Reliefs verzierten Diptychen zu verfertigen, wovon verhältnismässig zahlreiche Exemplare die Zeit überdauert haben. Das älteste sicher datierbare derselben [5]) stammt aus dem Jahre 406, aber schwerlich dürfte eines der übrigen um mehr als ein Jahrhundert früher entstanden sein.

[1]) Properz klagt über die verlorenen tabellae, welche als Bote zwischen ihm und den puellae hin und her zu gehen pflegten und nun vielleicht einem alten Filz dienen (III 23, 19): „Me miserum, his aliquis rationem scribit avarus et ponit diras inter ephemeridas". Von Licinius, einem Sklaven Cäsars, wird erzählt (Schol. Juvenal. I 109), daß er mit den Resten der Rationen Wucher unter seinen Mitsklaven trieb und die Schuld eines jeden „quali poterat chirographo" in seine pugillares eintrug. Ein Verzeichnis von Einnahmen und Ausgaben findet sich auf zweien der Täfelchen aus Alburnum magnum (C. I. L. III, S. 953).

[2]) Vgl. die Zitate bei Marquardt a. a. O. 804, A. 1-3 und dazu Suetons Erzählung (Nero 52) von den pugillares Neros mit dessen eigenhändigen Entwürfen von Versen. Wachstafeln ähnlichen Inhalts sind uns nicht erhalten.

[3]) Epist. XIII 2 (= 87) § 3 numquam sine pugillaribus (sc. prandium); illae, si panem habeo, pro pulmentario sunt, si non habeo, pro pane. cotidie mihi annum novum faciunt, quem ego faustum et felicem reddo bonis cogitationibus et animi magnitudine.

[4]) XIV 3. 4. 5. 7.

[5]) Meyer Nr. 1, verschenkt vom Konsul Probus.

Die hohen Beamten und zumal die Konsuln, die bei ihrem Amtsantritt reiche Gaben austeilen mußten, pflegten neben anderem auch diese kostbaren Elfenbeinarbeiten den Kaisern und Kaiserinnen, den Senatoren, sowie sonstigen Freunden und Gönnern zu verehren. W. Meyer hat daher die praktische Unterscheidung gemacht [1]) zwischen Privatdiptychen und Konsulardiptychen, denen sich die Beamtendiptychen anschließen. Gerade als Bezeichnung der von Beamten verschenkten Prachtstücke findet sich zuerst das substantivierte „diptychum" oder der Plural „diptycha" [2]); die Vermutung liegt nahe, daß der Name aufgekommen ist, seit man die elfenbeinernen Schreibtafeln in solcher Größe herzustellen anfing, daß der alte Name „pugillares", die mit der Faust umspannbaren, unpassend erscheinen musste.

Im Jahr 384 erliessen die Kaiser Valentinian, Theodosius und Arcadius ein Edikt [3]),[1] welches das Recht, Goldstücke als sportula zu spenden und elfenbeinerne Diptychen zu verschenken, auf die Konsuln beschränkte, sei es, daß dadurch dem Aufwand der übrigen Beamten gesteuert werden sollte [4]), sei es, daß die Ausnahmebestimmung das Konsulat besonders ehren und auszeichnen sollte [5]). Konsulardiptychen sind daher die große Mehrzahl der uns erhaltenen und sie sind besonders wichtig, weil die meisten nach dem Namen des Gebers, den sie tragen, genau aufs Jahr datiert werden können. Ihre Reliefs sind unbedingt zuverlässige Zeugen, welche uns die Entwicklung oder

---

[1]) W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staatsbibliothek in München (Abh. bayr. Akad. phil. Cl. XV. 1879) S. 5.

[2]) Zuerst kommt der Name vor in dem gleich zu erwähnenden Gesetz (A. 3), dann in den Briefen des Symmachus. Lib. II Epist. 81 ist im Winter 393/94 an Flavianus gerichtet: quaeso igitur, ut eius (sc. filii) nomine diptycha et apophoreta suscipere dignemini ..... ceteros quosque amicos eburneis pugillaribus et canistellis argenteis honoravi. Der Ausdruck pugillares ist hier, nachdem der offizielle Name vorher gebraucht war, angewandt, um eine lästige Wiederholung desselben Wortes zu vermeiden. Der Name diptychum kehrt wieder in V 56, VII 76, IX 119.

[3]) Codex Theodos. Lib. XV Tit. 9. De expensis ludorum.

[4]) Donati, Dittici degli antichi, S. 33.

[5]) W. Meyer a. a. O., S. 5.

vielmehr den Verfall der Kunst in einer fast anderthalb Jahrhunderte langen Periode [1]) erkennen lassen, aber ihre Darstellungen sind infolge ihrer Einförmigkeit weit weniger interessant als die der Privatdiptychen, welche uns vorzugsweise beschäftigen sollen.

Da die reliefverzierten Privatdiptychen von derselben Größe sind wie die Konsular- und Beamtendiptychen [2]), müssen wir annehmen, daß sie auch die gleiche Bestimmung wie jene gehabt haben. Die Gabe der Konsuln und Beamten kann nichts anderes bezweckt haben, als einerseits den Empfänger zu ehren, andererseits das Andenken an den Geber und die von ihm bekleidete Würde zu erhalten, denn gewiss wurden die Diptychen als Schmuckstücke in den Häusern der Beschenkten aufbewahrt. Wirkliche Verwendung haben sie schwerlich gefunden, da ihr Format und ihr Gewicht sie zum handlichen Schreibgerät völlig ungeeignet machte [3]). Darum ist es auch wenig wahrscheinlich, daß Privatleute je zu eigenem Gebrauch solche Diptychen haben anfertigen lassen, vielmehr werden auch sie dieselben nur als Geschenk verwendet haben.

Eines der erhaltenen Privatdiptychen (Nr. 2 [vgl. S. 243 ff.]) hat seine ursprüngliche Inschrift vollständig bewahrt, und zwar lesen wir auf der einen Tafel SYMMACHORVM, auf der anderen NICOMACHORVM. Die Inschrift kann nicht bedeuten, daß dies Diptychon gemeinsames Eigentum der beiden genannten Familien war, die im vierten Jahrhundert zu den reichsten und angesehensten der römischen Welt gehörten, sie besagt vielmehr, dass die beiden Familien bei irgend welcher Gelegenheit gemeinsam das Diptychon verschenkt haben [4]). Deutlicher redet ein etwa gleichzeitiges Diptychon mit christlicher Darstellung, das

---

[1]) Von 406 (s. S. 200 A. 5) bis zum Jahr 540, dem das Diptychon des Justinus (Meyer Nr. 31) angehört.

[2]) Die Größe schwankt zwischen 0,29×0,11 und 0,38×0,145 cm.

[3]) Am allerwenigsten waren dazu geeignet die fünfteiligen Diptychen, deren Größe zuweilen 0,50×0,33 cm betragen zu haben scheint.

[4]) Genaueres über die Bedeutung der Inschrift wird unten beigebracht werden. [S. 250 f.]

sich im British Museum befindet [1]). Zu Häupten einer prächtigen Engelsgestalt, die in der Linken das Szepter, in der Rechten einen Globus mit dem Kreuze darauf trägt, bietet eine Inschriftleiste den Trimeter:

+ ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ | ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ

Leider ist die zweite Tafel des Diptychons verloren, deren Trimeter uns über die Veranlassung zur Dedikation dieses Werkes aufklären würde. Die übrigen Privatdiptychen weisen keine Inschriften auf [2]), die über ihre Bestimmung Auskunft geben könnten, statt ihrer aber sprechen die Darstellungen selbst.

Otto Jahn wandte sich energisch gegen diejenigen Erklärer der Vasenbilder, welche von der Voraussetzung ausgingen, dass die Malereien der Tongefässe zu den Veranlassungen, bei denen sie verschenkt wären, und zu den persönlichen Verhältnissen der Geber und Empfänger bestimmte Beziehung hätten [3]). Die Methode, welche er bei der Vasenerklärung mit Recht verwirft, bei der Behandlung der Diptychen ist sie am Platze. In den späteren Zeiten, denen sie angehören, war die Sitte verbreitet, die verschiedenartigsten Gegenstände, welche man zu Geschenken bestimmte, mit Darstellungen ganz persönlichen Charakters, zumeist mit dem eigenen Bild oder dem des Empfängers verzieren zu lassen. Auf einer in Spanien gefundenen Silberschale [4]) hat

---

[1]) Westwood, Fictile Ivories Nr. 146; Garrucci, Storia dell'arte cristiana VI tav. 457,2. [Dalton, Cat. of the ivory carvings Taf. VI. — v. Sybel, Christl. Antike II. Abb. 69.]

[2]) Ausgenommen ist das kleine (0,19×0,06), nicht mit Relief verzierte Diptychon des Gallienus (Meyer Nr. 45), dessen Inschrift unten ebenfalls besprochen werden wird. [S. 245].

[3]) Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München, S. XIII, CXXXI ff. [Für bestimmte Vasengattungen ist diese Methode wieder aufgenommen von Brückner (Athenische Hochzeitsgeschenke. Ath. Mitt. 1907, S. 79 ff.) und Frickenhaus (Lenäenvasen. 72. Berl. Winck.-Progr. 1912).]

[4]) Veröffentlicht zuerst von Delgado, Mem. hist. sopra el disco de Theodosio, Madrid 1819, wiederholt von Arneth, Monumente des Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien, Beilage III, und von Strzygowski, Der Silberschild aus Kertsch, 1892, Taf. V. Die Inschrift lautet: D N THEODOSIVS PERPET · AVG OB DIEM FELICISSIMVM X.

ein Beamter den Theodosius zwischen seinen beiden Söhnen thronend darstellen lassen, und sich selbst [1]), wie er aus des Kaisers Hand den liber mandatorum empfängt. Auf einer der Silberschalen [2]), welche Aspar beim Antritt seines Konsulats (a. 434) verschenkte, ist dieser, wie andere Konsuln auf ihren Diptychen, abgebildet als Spielgeber mit der Mappa in der erhobenen Rechten. Eine verschollene Schale aus Perugia [3]), die nach G. B. de Rossis glänzender Vermutung [4]) vom Papst Vigilius dem Belisar geschenkt war, zeigte den reitenden Feldherrn, einen Goten durchbohrend. Zwei Exemplare weisen die Bildnisse von Kaisern auf, das eine den Valentinian zu Fusse zwischen sechs Soldaten [5]), das andere den Justinian zu Pferde, von einer Viktoria geleitet und mit einem Leibwächter hinter ihm [6]). Um einige Jahrhunderte früher ist die schöne Wiener Schale gearbeitet, darauf ein Römer in der Gestalt des Triptolemos der Ceres opfert [7]). Arneth hat in ihm erst den Germanicus, später

---

[1]) Charakteristisch ist, daß sein Gesicht nicht, wie es müßte, dem Kaiser zugewendet ist. Dasselbe ist en face dargestellt, damit das Porträt deutlicher wird, und dieser Umstand deutet darauf hin, daß nicht der Kaiser, sondern der betreffende Beamte die Schale verschenkt hat.

[2]) Als Schalen, nicht als Scheiben oder disci, müssen diese Geräte bezeichnet werden, wie ihre Form und ihr antiker Name es heischt; φιάλη nennt sie Libanius in einem Brief an Tatianus (ed. Wolfii, Nr. 941, S. 440): Ἔχω τὴν τιμὴν λαβὼν ἔν τε τῇ φιάλῃ καὶ τῷ διθύρῳ γραμματείῳ, τὸ μὲν ἐλέφαντος, ἡ δέ ἐστιν ἀργύρου. Symmachus gebraucht gewöhnlich den Namen canistellum (Epist. II 81, VII 76), einmal jedoch für ein wahrscheinlich gleichartiges Gerät den Namen patera (X 15). Die Schale des Aspar ist zuletzt besprochen von W. Meyer, S. 6—8.

[3]) Ediert von Vermiglioli, Antiche iscrizioni Perugine (1834) tav. VII, 2.

[4]) Bullettino di archeol. christ. 1873, S. 151 ff. Veranlassung zu de Rossis Vermutung gab die Inschrift + DE DONIS DEI ET DOMNI PETRI VTERE FELIX CVM GAVDIO.

[5]) Diese Schale wurde 1721 bei Genf in der Arve gefunden und ist jetzt im Genfer Museum, mehrfach publiziert, s. C. I. L. XII, 5697, 5. Die Inschrift LARGITAS D N VALENTINIANI AVGVSTI bezeichnet den Kaiser selbst als den Dedikator.

[6]) Bekannt gemacht von Strzygowski a. a. O. Taf. I.

[7]) S. Arneth a. a. O. Taf. S V ff. und S. 62 ff. — Baumeister, Denkmäler Fig. 1960. [R. v. Schneider, Album auserlesener Gegenstände aus der Antikensammlung des allerh. Kaiserhauses. Taf. 45.]

den Agrippa erkennen wollen, doch ist die Arbeit bei weitem nicht fein genug, daß wir sie der hochstehenden Kunst augusteischer Zeit zuschreiben dürften. Brunn, dem wir eine feinsinnige Erklärung des Monuments verdanken [1]), bezeichnet allgemeiner den Porträtierten als einen vornehmen Römer, der sich um das wichtige Gebiet der Annona wesentliche Verdienste erworben habe. Vielleicht war es einfach ein reicher Römer, dem ein Einzelner oder eine Gemeinde die Schale als Dank für eine Getreidespende darbrachte. Noch Sidonius Apollinaris preist den Bischof Patiens von Lyon [2]), der während einer Hungersnot in Gallien für Getreidezufuhr gesorgt und das Korn unentgeltlich ausgeteilt hatte, indem er ihn mit Triptolemos vergleicht und über diesen stellt. Wollte die bildende Kunst einem ähnlichen Gedanken Ausdruck geben, so mußte sie den zu Feiernden unter der Gestalt des Triptolemos darstellen, wie es auf der Wiener Schale geschehen ist [3]).

Den Silberschalen nahe verwandt ist das Fragment einer Schale aus Glas, welches in Rom gefunden ist [4]). Darauf ist in Relief eine Säulenhalle abgebildet gleich der, welche sich auf der spanischen Silberschale findet, und darin thronten drei Personen, doch ist nur von der mittleren der Kopf und etwas tiefer zu ihrer Linken Kopf und Brust der zweiten Figur erhalten, die mit einer Chlamys bekleidet war. Ganz rechts neben der Halle wird noch ein dritter Kopf sichtbar, dessen Träger durch die Inschrift als Seberius bezeichnet ist. Ausserdem findet sich im Giebel, gerade über der Mittelfigur, die Inschrift VOTA XX MVLTA XXX, welche dem Herausgeber, Padre Bruzza, den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen geboten hat. Das Gerät ist gearbeitet für die Vicennalfeier Diocletians, die 303 zu Rom

[1]) Sitzungsber. d. Münch. Akad. Phil. histor. Ab. 1875 I, S. 17 ff.

[2]) Epist. VI, 12 ed. Luetjohann, S. 102, 6.

[3]) Auch auf zwei anderen Silbergefäßen, einem Becher in Wien (Arneth a. a. O. Taf. S VII) und einer Schale in der Eremitage zu Petersburg (Compte-rendu 1867, Taf. II, 4) scheinen Sterbliche unter dem Bilde von Göttern respektive Heroen dargestellt zu sein.

[4]) Bulletino della Comm. archeol. comunale di Roma X, 1882, tav. XX, pag. 180—193.

begangen wurde. Diocletian selbst, Maximianus und Constantius kamen bei dieser Gelegenheit in der Reichshauptstadt zusammen. Die Mittelfigur ist daher Diocletian, zu seiner Rechten wird der andere Augustus gesessen haben, die Figur zu seiner Linken muß der Cäsar Constantius sein.

Während die bisher aufgezählten Monumente [1]) alle einen mehr offiziellen Charakter tragen, sind die folgenden ganz privater Natur. Auf einem Schmuck- oder Toilettenkästchen aus Silber, das die Inschrift hat SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS INCH.... [2]), zieren die Brustbilder der beiden Genannten in einem von Genien gehaltenen Kranze die Oberfläche des Deckels. Die Wände des Kastens zeigen die Dame bei der Toilette, umgeben von ihren Frauen, und die eine der trapezförmigen Seiten des Deckels stellt ihre Einführung in das Haus des Gatten dar. Es kann daher nicht zweifelhaft sein, daß dies Gerät als Hochzeitsgabe für Proiecta gefertigt worden ist.

Die treffendste Analogie zu den Diptychen bieten die sogenannten Goldgläser [3]), deren Mehrzahl sich durch die Inschriften als Geschenke ausweist. Zwar ist etwa die Hälfte mit Darstellungen geschmückt, welche keine direkte Beziehung auf die Personen, für welche sie gearbeitet sind, verraten. Auf ihnen sind Szenen des alten oder neuen Testaments, die Figuren Christi, der Apostelfürsten oder anderer Heiligen gebildet, und diesen entsprechen unter den wenigen Goldgläsern heidnischen Ur-

---

[1]) Vielleicht könnte man hier auch die Prachtcameen heranziehen, welche zur Verherrlichung des augusteischen Hauses gearbeitet sind (zuletzt abgebildet Baumeister, Denkm. Fig. 1793, 1794) [Furtwängler, Die antiken Gemmen, Taf. 56. 60. 66], doch ist es zu ungewiß, ob sie als Geschenke verwandt sind.

[2]) E. Q. Visconti, Lettera su di una antica argenteria.. a Mgr. della Somaglia. Roma 1793. Der Aufsatz und ein Teil der Abbildungen ist aufgenommen in die Opere varie ed. Labus I 210, darnach die Abbildungen bei Agincourt, Histoire de l'art, Sculpt. pl. IX.

[3]) Zuletzt gesammelt von Garrucci, Storia dell'arte cristiana III, tav. 169—203, doch sind hier diejenigen, welche heidnischen Ursprungs schienen, nicht aufgenommen. Daher ist daneben die ältere Sammlung desselben Verfassers zu benutzen: Vetri ornati di figure in oro. Roma 1858. Darnach unsere Zitate.

sprungs etliche mit mythologischen Szenen [1]), sowie eines mit den vereinigten Gottheiten Herakles und Athene [2]). Die andere Hälfte dagegen trägt die Porträts der jedesmaligen Empfänger. Einige Male ist das Porträt als kleines Medaillon in die Mitte anderer Darstellungen eingefügt, gewöhnlich aber ist es der alleinige Schmuck der Gläser. Bald im Brustbild, bald im Vollbild sehen wir einzelne Männer oder Frauen, Ehepaare, ganze Familien von drei, vier und fünf Gliedern vor uns, denen einstmals die Gaben gegolten haben. Zwischen den Bildern der Gatten erscheint nicht selten ein aufgehängter Kranz oder eine kleine Christusfigur sie kränzend, ganz ebenso, wie auf vielen Gläsern zwischen Petrus und Paulus. Die Männer begegnen uns mehrfach in der Ausübung ihres Berufs, der Wechsler vor seinem geöffneten Geldkasten [3]), der Wirt mit Becher und Kanne in seiner Schenkstube [4]), der Fabrikherr in seiner Tischlerwerkstätte [5]). Einen Blick in das Familienleben gewährt uns das Bild des kleinen Coca, der das Händchen nach der Mutter Brust ausstreckt [6]), sowie das Glas, welches einen größeren Knaben in Gegenwart der Eltern lesend zeigt [7]), und die Darstellung einer Frau mit der Tochter auf dem Schoße, denen eine Dienerin Kühlung zufächelt [8]). Zwei der Gläser erlauben uns auch einen sicheren Schluß auf die besondere Veranlassung, bei der sie verschenkt wurden. Beide führen eine dextrarum iunctio vor, und auf dem einen Exemplar [9]) ist hinter der Frau eine Rolle angebracht, die nur als Ehekontrakt aufgefaßt werden kann, auf dem anderen erhebt sich [10]) zwischen dem Paare ein Altar, der aus

---

[1]) Tav. XXXV, 2; XXXVI, 7.
[2]) Tav. XXXV, 8.
[3]) Tav. XXXIII, 1.
[4]) XXXIII, 2.
[5]) XXXIII, 3.
[6]) XXXII, 1.
[7]) XXXII, 2.
[8]) XXXI, 1.
[9]) XXVI, 12.
[10]) XXVI, 11. Vgl. A. Roßbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler S. 37 ff.

heidnischen Hochzeitsdarstellungen in die christliche herübergegangen ist. Daß die beiden Gläser als Hochzeitsgeschenke gedient haben, ist darnach sehr wahrscheinlich. Heidnischer Ursprung läßt sich nur bei drei Porträtdarstellungen auf Goldgläsern annehmen. Das eine bietet die Brustbilder zweier Gatten, denen ein schwebender kleiner Erot die Hände aufs Haupt legt [1]), auf dem anderen ragt zwischen den Brustbildern eines Ehepaars eine Säule mit einer Heraklesstatuette auf und die Umschrift enthält die Aufforderung: IN NOMINE HERCVLIS ACERENTINO FELICES BIBATIS [2]). Auf dem dritten bewundert eine nackte Venus, die nur ein Gewand vor die Scham drückt, ihre Schönheit in dem Spiegel, welchen ein Amor ihr vorhält, während sein Bruder auf der anderen Seite Blumen pflückt [3]). Die Haartracht der Venus ist die nämliche, welche wir bei manchen Frauenporträts der übrigen Goldgläser sehen, und dieser Umstand verrät uns, daß wir auch hier ein Porträt vor uns haben, die Partenope unter der Gestalt der Liebesgöttin.

Der Sitte, von der alle diese als Geschenke verwandten Gegenstände zeugen, folgen sämtliche Konsular- und Beamtendiptychen, soweit sie figürlichen Reliefschmuck tragen. Die meisten weisen das Porträt des Würdenträgers auf, der sie verschenkte. Er scheint ausgestattet mit allen Insignien seiner Würde und pflegt in einer besonders ehrenvollen Handlung seiner Amtstätigkeit dargestellt zu sein. Als Beiwerk kommen dazu die Bilder seiner Geldspenden und Geschenke [4]), der Zirkus- und Amphitheaterspiele [5]), welche seine Freigebigkeit verkünden sollen, oder aber allegorische Vorstellungen, die zur Verherrlichung seiner Person dienen können [6]). Es lag in der Natur der Sache, daß auf diesen Diptychen das Bild der Geber viel

---

[1]) XXVIII, 6. Der Erot an sich würde nicht gegen christlichen Ursprung sprechen, doch in der Inschrift ist zu den Namen nur der Imperativ BIBITE gesetzt, wie es auf keinem der christlichen Gläser vorkommt.

[2]) Tav. XXXV, 1.

[3]) XXXVI, 3.

[4]) Meyer Nr. 5. 13. 18—22. 29. 31.

[5]) Meyer Nr. 7. 8. 14—17. 32 a. 42.

[6]) Meyer Nr . 13. 18. 21. 22. 29. 32 b.

häufiger angebracht wurde als das der Empfänger, denn die Diptychen waren nicht einzelnen bestimmten Personen zugedacht, sondern sie wurden zur Verteilung an einen großen Kreis von Gönnern und Freunden gefertigt. Außerdem war das Ansehen der hohen Aemter und zumal des Konsulats so groß, daß jeder es als Ehre aufnehmen mußte, von den Inhabern jener Würden ihr Bildnis zu empfangen [1]), gerade wie heutzutage es als höchste Auszeichnung gilt, wenn jemand vom Könige oder Fürsten ihr Porträt erhält. Nur bei den Diptychen, welche den Kaisern dargebracht wurden, war das Verhältnis ein anderes. Daher ist auf den beiden Tafeln des Probusdiptychons [2]), das dem Kaiser Honorius zugeeignet ist, dieser selbst dargestellt, und bei den fünfteiligen Diptychen nahm der Kaiser oder die Kaiserin, denen die Dedikation galt [3]), die große Mitteltafel ein, der Dedikator durfte sich nur in untergeordneter Stellung anbringen lassen [4]), ebenso wie der Beamte, den wir auf der Silberschale vor Theodosius sahen.

Daß die Darstellungen der Privatdiptychen denselben Charakter tragen, wie die der Konsular- und Beamtendiptychen, ist bei den meisten auf den ersten Blick klar. Von elf Exemplaren zeigen fünf unverkennbare Porträts der Personen, welche die Geber oder Empfänger derselben waren [5]). Auf zwei weiteren finden sich mythologische Figuren [6]), aber wie bereits von verschiedenen Seiten festgestellt ist, haben wir auch hier Personen

---

[1]) Bezeichnend für die Schätzung der Consulardiptychen sind die Verse, welche Justinian auf die von ihm verschenkten schreiben ließ (Meyer Nr. 23–25): Munera parva quidem pretio sed honoribus alma / patribus ista meis offero consul ego.

[2]) [Meyer Nr. 1.]

[3]) Erhalten ist die Mitteltafel nur bei dem mit dem Bilde des Constantin. [Strzygowski, Der Silberschild aus Kertsch Taf. IV. — v. Sybel II, Abb. 75, dazu S. 242.]

[4]) Auf dem einen Seitenstück der Münchener Tafeln [Meyer S. 45 ff., Taf. III] erscheint der Consul mit einer Rolle in den gewandbedeckten Händen, um sie dem Kaiser darzubieten.

[5]) Taf. VII und Meyer Nr. 47. 48. 50. 51 und vielleicht die verlorene Tafel von Meyer Nr. 43.

[6]) Meyer Nr. 56 und 57.

des wirklichen Lebens vor uns, die in mythologischem Kostüm porträtiert sind. Ein Exemplar [1]) bietet zwei Personifikationen, die uns auch auf Konsulardiptychen begegnen und dort zur Verherrlichung der mit ihnen vereinigten Sterblichen dienen. Die Analogie läßt darauf schließen, daß sie auch auf den Privatdiptychen, wenn anders dies überhaupt ein solches ist, bestimmte Beziehungen zum Geber oder Empfänger hatten.

Zwei als Diptychen publizierte Dokumente, welche solche Beziehungen nicht haben können, sind nur irrtümlich Diptychen genannt worden. Das eine ist ein Elfenbeinrelief in Triest [2]), darauf Europa mit dem Stier dargestellt ist, und eine andere mythologische Szene, wahrscheinlich die Liebesbegegnung des Zeus und der Kallisto [3]), die ein sehr passendes Seitenstück zu dem anderen Liebesabenteuer des Gottes bilden würde. Der Herausgeber des Reliefs, Pervanoglu, glaubte zwar, daß in der Europa-Szene auf einer runden Scheibe das Brustbild des Mannes angebracht sei, der ehemals der Eigentümer des Bildwerkes war, aber in dieser Figur ist vielmehr Zeus zu erkennen. Neben der ursprünglichen Sagenversion, nach der Zeus sich selbst in den Stier verwandelte, bestand die andere, nach welcher er einen wirklichen Stier sandte, um die Europa zu entführen. Ihr folgt eine ganze Reihe von Vasenbildern, auf denen der Gott zuschauend oder die Europa erwartend dargestellt ist [4]). Hier aber erscheint Zeus in ganzer Gestalt, der Elfenbeinschnitzer stellt den Gott dar nach der in später Zeit aufgekommenen

---

[1]) Meyer Nr. 54.

[2]) Arch. Zeit. 33 (1875) Taf. 12, S. 131 f.

[3]) Die einzige bisher bekannte Darstellung dieser Szene ist auf einem Silbergefäß, abgeb. bei Fröhner, Mus. de France pl. 5.

[4]) S. Overbeck, Kunstmythologie II 427 ff., Nr. 9, 17, 18, 21 a, b, c. Das späte Elfenbeinrelief zeigt auch sonst auffallende Uebereinstimmungen mit den Vasenbildern. Das Motiv des Eros, der auf dem Rücken des Stiers sitzt und diesen antreibt, ist schon auf einer Amphora aus Ruvo verwandt (Overbeck a. a. O. Nr. 16), das Motiv des Kusses, den Europa dem Stiere aufdrückt ganz entsprechend den Versen des Moschos (II, 95) ἡ δέ μιν ἀμφαφάασκε καὶ ἠρέμα χείρεσιν ἁφρὸν | πολλὸν ἀπὸ στομάτων ἀπομόργνυτο καὶ κύσε ταῦρον, war vorgebildet in den Liebkosungen, die auf den Vasenbildern. (Nr. 16, 17) vorkommen.

Mode, davon uns die Miniaturen zum Homer und Vergil Beispiele gewähren [1]). Außer dem Mangel einer persönlichen Beziehung erregten mir bei dem Triestiner Relief auch das Format, die Anordnung der Bildwerke, sowie die Einfassung Zweifel an der Berechtigung des Namens, den Pervanoglu dem Werke beigelegt hatte. Auf meine Anfrage nun teilte mir Puschi in Triest freundlichst mit, daß sich weder auf der Rückseite des Reliefs eine Vertiefung zur Aufnahme des Wachses befindet, noch an den Seitenrändern Einschnitte für die Scharniere vorhanden sind. Das Relief kann also nicht als Diptychontafel gedient haben.

Den Namen Diptychon führen auch zwei Elfenbeintafeln des Louvre, deren jede drei Musen mit Autoren gepaart enthält [2]). Leider läßt sich die Rückseite und der Seitenrand der Platten nicht untersuchen, da dieselben in einem Holzrahmen eingelassen sind, aber sie bieten genügend Anzeichen, aus denen wir erschliessen können, daß sie kein Diptychon bildeten. Sie sind im Verhältnis zu ihrer Höhe (0,29) viel schmäler (0,075) als dies sonst bei Diptychen der Fall zu sein pflegt; ihnen fehlt ein ordentlicher Rand und das Relief ist so hoch, daß sie aufgeklappt nicht hätten hingelegt werden können, ohne die Figuren zu beschädigen. Ferner hat jede Tafel zwei kleine Löcher, die im Gegensatz zu den Durchbohrungen mancher Diptychen, welche bei späterer Verwendung gemacht wurden, äußerst diskret angebracht sind, so daß man sie für ursprünglich halten muß. Sie deuten an, daß ehemals die Tafeln an einem anderen Gegen-

---

[1]) S. Homeri Iliados picturae ed. A. Mai tab. 47 [Homeri Iliadis pictae fragmenta Ambrosiana ed Ceriani et Ratti. Mediolani 1905. Fol. 42 v, pict. XLVII], Virgilii picturae antiquae ed. Mai tav. LVII. Es scheint, daß der Gebrauch der imagines clupeatae, die wir auch auf mehreren Consulardiptychen angebracht sehen (Meyer Nr. 14—16. 31), die Veranlassung gegeben hat, die zuschauenden Götter in derselben Weise zu bilden. Wichtig wurde diese Art für die christliche Kunst welche oft Gottvater oder Christus als Halbfigur in einer runden Scheibe bildete.

[2]) Abgeb. von Fröhner, Mus. de France pl. 36; beschrieben zuletzt von Meyer Nr. 52, der bereits zweifelte, ob die Tafeln zu einem Diptychon gehörten.

stand befestigt waren. Schließlich macht die Darstellung der Reliefs es höchst wahrscheinlich, daß sie mit einer dritten Platte vereinigt waren, welche die drei übrigen Musen nebst drei Autoren enthielt.

Unter den unzweifelhaft echten Diptychen sind indessen auch zwei, deren Beziehungen nicht ohne weiteres klar sind und daher von den meisten Erklärern verkannt sind. Es sind dies zwei in Liverpool befindliche Tafeln mit den Figuren des Asklepios und der Hygieia (Taf. III) und die bereits erwähnten Tafeln mit den Inschriften Nicomachorum-Symmachorum, darauf ein Opfer und eine anderweitige religiöse Handlung vorgestellt ist. Das letztere Werk soll als Geschenk bei einer der Hochzeiten gedient haben, welche zwischen Gliedern der beiden Familien gefeiert wurden, aber die beiden Zeremonien sind nicht derart, wie sie bei Hochzeiten vorkommen. Das Liverpooler Diptychon soll einem Arzt von einem dankbaren Patienten verehrt worden sein. Zu dieser Vermutung hat hauptsächlich Anlaß gegeben der Vergleich mit einigen Arzneikästchen, deren Deckel verziert sind mit den Figuren des Asklepios und der Hygieia [1]) oder mit der des Asklepios allein [2]). Solcher Schmuck ist auf den Kästchen sehr wohl am Platze, denn er zeigt an, welchen Inhalt dasselbe aufnehmen sollte, aber dieselbe Bedeutung würde er auf den Diptychen nicht haben. Denn daß dies Gerät von dem Arzte zum Aufzeichnen seiner Beobachtungen über die Kranken benutzt werden sollte, ist unglaubhaft, da es ebenso unbequem, ebenso ungeeignet zu wirklichem Gebrauch war wie alle übrigen Diptychen. Die Reliefs konnten also nur den Zweck haben, den Empfänger zu ehren, den aber würden sie schlecht erfüllt haben. Um den Arzt zu feiern, würde man nicht die Heilgötter allein dargestellt haben, sondern ihn in ihrer Gemein-

[1]) Eines derselben aus Elfenbein in Sitten, abgeb. Jahrb. des Ver. von Altertumsfreunden im Rheinl. LII Taf. 1, Westwood, Fictile Ivories S. 5; eines aus Bronze mit Silbereinlage aus Herculaneum, abgeb. Antichità Ercolan. V S. 271, Boettiger, Kl. Schriften I Taf. 2.

[2]) Zwei Kästchen aus Bronze in Berlin, Jahrb. des Ver. etc. XIV Taf. 1, 2.

schaft, so daß er als ihr Schüler, als von ihnen inspiriert erschiene, wie die auf anderen Monumenten mit den Musen vereinten Dichter, oder man würde dem Asklepios selbst die Porträtzüge des Empfängers gegeben haben, wie es bei Ehrenstatuen von Aerzten wohl geschah [1]). Zur Gabe an einen Arzt wäre demnach das Diptychon wenig passend gewesen, dagegen waren seine Bilder ein geeigneter Schmuck für ein Gerät, das als Weihgeschenk in einem Tempel gestiftet war. Man liebte es, den Göttern ihre Bilder darzubringen, aber auch Darstellungen eines Opfers, einer Kulthandlung, sodaß auch die Reliefs auf dem Diptychon der Nicomachi und Symmachi wohl paßten, wenn es für den Tempeldienst bestimmt war.

Ti · Bervenus . . . testamento legavit municipibus Reginis Iul. in prytanaeo statuam aeream Mercuri, trullam argenteam anaglyptam . . ., Lares argenteos septem . . ., pelbem aeream corintheam, item in templo Apollinis Maioris pugillares membranaceos operculis eboreis, pyxidem eboream, tabulas pictas XVIIII; heredes eius ponenda curaverunt [2]).

Dies oft angeführte Zeugnis für die Widmung eines Schreibgeräts in einem Tempel ist vielleicht nicht das einzige; ein anderes scheint vorzuliegen in einer Inschrift aus Riez, der alten Colonia Apollinaris Reiorum [3]):

Deo Aesculapio Val. Symphorus et Protis signum somni aereum, torquem aureum ex dracunculis duobus . . ., enchiridium argenteum . . ., anabolium ob insignem circa se numinis eius effectum v. s. l. m.

Aeltere Erklärer hatten angenommen, daß enchiridium eine Lanzette, anabolium ein anderes ärztliches Instrument bezeichnet, doch werden die Worte nirgends sonst in diesem Sinn gebraucht. Daher versteht Mommsen unter enchiridium hier wie gewöhnlich einen libellus, der ein passendes Attribut eines Arztes sei und

[1]) Vergl. die Statue im Braccio nuovo des Vatikan, Helbig, Führer No. 6. [Die individuellen Züge sind nach Amelung (Vatikankatalog I S. 29 ff.) erst durch Ueberarbeitung hineingebracht.]

[2]) Inscriptiones Regni Neapol. 5. [C. I. L. X 6.]

[3]) C. I. L. XII 354.

für die Statue geeigneter als eine Lanzette. Das anabolium, von dem auch Forcellini [1]) glaubte, daß es einen Umhang bedeutet, gleich dem griechischen ἀναβόλαιον, fasst Mommsen als ein bronzenes pallium, das besonders gegossen war und der Statue zugefügt werden konnte, auf. Wahrscheinlicher ist, daß es aus Stoff bestand, denn zu allen Zeiten des Altertums wurden manche Kultbilder ebenso wie heute noch die Heiligenbilder der katholischen Kirche, mit Kleidungsstücken behängt. Für ein Asklepiosbild wird dieser Brauch bezeugt aus Titane, von dessen Asklepios-Tempel Pausanias berichtet (II 11, 6): φαίνεται δὲ τοῦ ἀγάλματος πρόσωπον μόνον καὶ ἄκραι χεῖρες καὶ πόδες· χιτὼν γάρ οἱ λευκὸς ἐρεοῦς καὶ ἱμάτιον ἐπιβέβληται. Wie hier Chiton und Himation, so war zu Riez dem Asklepiosbild die goldene Halskette und das anabolium umgetan. Zwischen diesen beiden Ausstattungsstücken der Statue ist das enchiridium genannt, aber darum braucht dasselbe nicht auch ein Ausstattungsstück zu sein, denn es hat seinen Platz in der Aufzählung wohl deshalb erhalten, weil es seines Materials wegen kostbarer war als das anabolium, und aus diesem Grunde vor dem Gewande aufgeführt werden sollte. Es ist daher die Auffassung berechtigt, daß mit enchiridium ein Schreibgerät bezeichnet ist, aus einer oder mehreren Silbertafeln mit Wachsbelag bestehend [2]), das gleich den pugillares des Bervenus zum Gebrauch im Tempel bestimmt war.

Unter den Gegenständen des Legats, welches dem Apollo maior zu Rhegium vermacht wurde, sollten die neunzehn Gemälde selbstverständlich nur zum Schmuck des Tempels dienen. Die elfenbeinerne Pyxis, deren Material eine bescheidene Größe bedingte, war dagegen nicht geeignet, gleich anderen Weihgaben als Prunkstück aufgestellt zu werden. Sie muß eine praktische Verwendung gefunden haben. Daß ebenso die pu-

[1]) Forcellini, Lexicon totius Latinitatis s. v.

[2]) Silber als Material eines Schreibgeräts kann nicht auffallen. Properz stellt (III 23, 7) seine pugillares aus Buchsbaumholz denen gegenüber, welche fixum caras effecerat aurum, Symmachus (Epist. II 81) erwähnt als Gabe für den Kaiser ein auro circumdatum diptychum.

gillares wirklich gebraucht werden sollten, kann nicht zweifelhaft sein, da sie ja innerhalb der Elfenbeindeckel Pergamentlagen enthielten. Deren Erwähnung scheint Morisani [1]) dazu geführt zu haben, die Pyxis für ein Tintenfaß zu halten, und er glaubte, daß pyxis als antiker Name für Tintenfaß denen hinzuzufügen wäre, welche Martorelli [2]) zusammengetragen hatte. Pyxis kommt sonst nicht in dieser Bedeutung vor, und das Material des dem Apollo vermachten Exemplars spricht sehr gegen Morisanis Ansicht, denn Elfenbein ist wohl der denkbar unpassendste Stoff für ein Tintenfaß. Mommsen faßt die Pyxis als Schmuckkästchen auf; ich möchte lieber an eine Weihrauchbüchse denken, wie sie z. B. in der Hand der opfernden Frau auf dem Diptychon Symmachorum erscheint. Als solche war die Pyxis im Tempeldienst sehr brauchbar, wozu aber wurden die pugillares benutzt?

Am Hauptfeste der fratres Arvales, am zweiten ihrer drei Feiertage, wenn das ehrwürdige Tanzlied gesungen werden sollte, nahm jeder der Arvalbrüder ein Buch zur Hand, das den alten unverständlichen Text enthielt, und nach Beendigung des Gesangs wurden die Bücher von dem Diener wieder eingesammelt und im Tempel deponiert. Henzen [3]) vergleicht damit den Akt der Isisfeier, wenn derjenige Priester, welcher den Namen γραμματεύς führt, die erhabene Rednertribüne besteigt und aus einem Buche die Segenswünsche vorliest. In beiden Fällen indeß waren es „libri" oder „libelli", welche den Priestern dienten, und es ist daher nicht an pugillares zu denken. Deren Gebrauch ist dagegen bei einer anderen Zeremonie des Arvalfestes wahrscheinlich. An demselben zweiten Feiertage nämlich musste nach dem Opfer der weißen Kuh, welche der Dea Dia geschlachtet wurde, der magister oder promagister der Kollegiums schriftlich bezeugen, daß er das Opfer vollzogen habe. Darauf mussten ebenso die anwesenden fratres bestätigen, dem Opfer beige-

[1]) Inscriptiones Reginae, Neapel 1770, S. 266.
[2]) De regia theca calamaria, Neapel 1756.
[3]) Acta fratrum Arvalium S. 33.

wohnt zu haben [1]), und zwar wurden die Zeugnisse in einen Codex eingetragen. Da im Privatleben zur Ausstellung ähnlicher Urkunden gewöhnlich zusammengefügte Schreibtafeln mit Wachsüberzug genommen wurden, dürfen wir annehmen, dass der in den Arvalakten genannte Codex ebenfalls aus solchen Tafeln bestand· Gewiß war der Brauch, die Opferhandlung in dieser Weise auf. zuzeichnen, nicht auf den Kult der Arvalen beschränkt. Für die Verbreitung der Sitte spricht der Umstand, daß dieselbe von der christlichen Kirche übernommen wurde, wie es scheint, denn der katholische Priester muß nach vollzogenem Messopfer die Handlung registieren [2]).

Gerade eine Einrichtung der christlichen Kirche läßt uns auch eine anderweitige Benutzung der pugillares im heidnischen Gottesdienst erschließen. Länger als ein Jahrtausend hat die Kirche die Diptychen benutzt, um darin die Namen derer einzutragen, deren bei der Meßfeier gedacht werden sollte. Einzelne Forscher haben geglaubt, daß dieser Gebrauch der Diptychen bis in die apostolische Zeit zurückreiche [3]), aber erst aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts liegen uns unzweifelhafte Zeugnisse für denselben vor [4]). Als einziger Zeuge aus dem vorhergehenden Jahrhundert wird Cyprian angeführt, in dessen Briefen sich folgende Stellen auf Diptychen beziehen sollen. Epist. I wendet sich gegen die eingerissene Unsitte, den Geistlichen weltliche Geschäfte aufzuladen, und von demjenigen, welcher einen Kleriker zum Vormund oder Nachlaßverwalter bestellt, heißt es (S. 467, 2 ed. Hartel): non est quod pro dormitione eius apud vos fiat oblatio aut deprecatio aliqua nomine eius in ecclesia frequentetur. In Epist. XV und XVI beklagt er

[1]) Acta fratrum Arval. ed. Henzen S. 21, a. 218: *ille* promag(ister) ad aram .... vacc(am) honor(ariam imm(olavit) .... in tetrastylo reversus est et in codice cavit ... fratres Arvales ... in tetrastylo conveneru[nt] ... et ca[v]erunt se adfuisse et sacrum fecisse.

[2]) Marini, Gli atti e monumenti de' fratelli arvali S. 586.

[3]) Vergl. Donati, De'dittici degli antichi S. 37 f. Dodwell, Dissert. Cyprian. Nr. V.

[4]) Vergl. Johannes Chrysostomos, Liturgia ed. Goar, Eucholog. (Venet. 1736) S. 61. Augustinus Epist. LXXVIII (ed. Migne II S. 269).

den Mißbrauch, daß einige Priester auch im Namen derjenigen, welche sich im Zustand der Busse befinden, das Meßopfer darbringen (S. 514, 9): qui . . . ante actam paenitentiam, ante exomologesim gravissimi adque extremi delicti factam . . . . offerre pro illis et eucharistiam [dare] id est sanctum Domini corpus profanare audeant. (519, 2) . . . ad communicationem admittuntur, et offertur nomine eorum, et nondum paenitentia acta, nondum exomologesi facta, nondum manu eis ab episcopo et clero imposita, eucharistia illis datur. Epist. LXII, welche eine Kollekte an die numidischen Bischöfe begleitet, berichtet von denen, welche zu der Kollekte beigesteuert haben (S. 700, 27): ut autem fratres nostros ac sorores, qui ad hoc opus tam necessarium prompte ac libenter operati sunt, ut semper operentur, in mentibus habeatis orationibus vestris et eis vicem boni operis in sacrificiis et precibus repraesentetis, subdidi nomina singulorum, sed et collegarum quoque et sacerdotum nostrorum, qui . . . . contulerunt, nomina addidi et praeter quantitatem propriam nostram eorum quoque summulas significavi et misi, quorum omnium secundum quod fides et caritas exigit in orationibus et precibus vestris meminisse debetis". Nirgends geschieht der Diptychen Erwähnung. Sollten in den numidischen Gemeinden die Namen der Wohltäter verlesen werden, so konnte dies direkt aus dem Briefe Cyprians geschehen. Die Angabe über die offerentes in den anderen Briefen lassen es ganz ungewiß, ob diese Namen verlesen wurden oder ob der Priester sie ohne Hilfe einer schriftlichen Aufzeichnung nannte. Es ist hier sogar der Schluß ex silentio gestattet. Die Einzeichnung in die ἱεραὶ δέλτοι wurde als eine große Wohltat empfunden, wie dies besonders die Strenge beweist, mit der man die Namen der Ketzer und Schismatiker aus denselben tilgte [1]). Wären zu Cyprians Zeit die Diptychen schon im kirchlichen Gebrauch gewesen, so würde er wahrscheinlich die numidischen Bischöfe gebeten haben, die von ihm Genannten in die Diptychen ihrer Kirche aufzunehmen, und sicher würde er mit ausdrücklichen Worten das

[1]) Donati a. a. O. S. 75 ff.

Unrecht hervorgehoben haben, das die Priester begingen, indem sie die Namen unwürdiger offerentes in die sacrae tabulae eintrugen.

Besteht unser letzter Schluss zu Recht, so bietet gerade Cyprian den terminus, post quem die Diptychen in die christliche Kirche eingeführt sind; zugleich aber läßt sich aus seinen Worten entnehmen, welches der Grund ihrer Einführung war. Die von ihm erwähnte Sitte, nämlich die offerentes zu nennen, musste, wenn deren viele waren und zumal wenn die von ihnen gespendeten Summen angeführt werden sollten [1]), das Bedürfnis schaffen, die Namen und die Gaben aufzuzeichnen. Dazu war ein Schreibgerät wie die Wachstafeln der Diptychen äusserst geeignet, in dem bei der Anmeldung der oblationes dieselben leicht eingeschrieben werden konnten und ebenso leicht später, nach einmaliger oder mehrmaliger feierlicher Verlesung auszulöschen waren, um neuen oblationes Platz zu machen. Für diejenigen Namen, welche täglich wieder nach der Messe verlesen wurden und welche ebenfalls in den Diptychen standen [2]), wäre es angemessener gewesen, sie in demselben Buche aufzuzeichnen, das die Meßgebete enthielt. Wenn sie dagegen in die Diptychen verwiesen wurden, erklärt sich dies am einfachsten dadurch, daß der Usus, sie ins Gebet einzuschließen, erst aufgekommen ist, als es fester Brauch war, die Namen der offerentes in Diptychen einzutragen. Zu diesem Zwecke sind nach unsererer Ansicht die Diptychen ursprünglich in der Kirche verwandt [3]).

Die gleiche Bestimmung werden die pugillares im heidnischen Kultus gehabt haben, denn auch dort gab es offerentes

[1]) Hieronymus in Jerem. II. cap. 11 (ed. Vallar. Venetiis 1767 col. 921): at nunc publice recitantur offerentium nomina.

[2]) Dahin gehören die Namen der Toten, des Papstes, der Bischöfe und hoher Geistlicher, der Kaiser und Fürsten, schließlich auch die Titel der großen Konzilien, die Namen der Mutter Gottes und anderer Heiliger. Donati a. a. O. S. 40—70.

[3]) Um die Frage gründlich zu erörtern, fehlen mir hier die Mittel, z. B. die wichtigen Bücher von Salig, De diptychis veterum, von Chladni, Histor. Sacror. Rit. de Diptych. veterum sind nicht vorhanden, die Kirchenväter selbst schwer zugänglich.

zu verzeichnen. In Rom mussten die Kosten der meisten sacra peregrina durch Beiträge der Gläubigen aufgebracht werden, und selbst in einem Staatskult wie dem des Apollo ward für die Spiele eine Stips vom Volke erhoben [1]). Nach dem siegreichen Vordringen des Christentums, als Gratian die staatlichen Dotationen der heidnischen Tempel aufhob [2]), mussten alle Ausgaben für den Kult aus Privatmitteln bestritten werden. Zu allen Zeiten aber waren neben den offiziellen Opfern, dafür die Staatsmittel verwandt wurden, zahlreiche Opfer von Privatleuten in den Tempeln dargebracht, und dafür wurden Sporteln erhoben [3]). Zu allen Zeiten sind Weihgeschenke in den Tempeln niedergelegt oder Geldsummen gespendet worden, die zu Ehren der Gottheit verausgabt werden sollten. Daß diese verschiedenen Aeußerungen privater Frömmigkeit von den Priestern oder Tempelvorstehern aufgezeichnet wurden, ist zwar nicht überliefert, aber gewiß in vielen Fällen geschehen, denn eine Tempelrechnung war nicht möglich, wenn nicht die Einnahmen gebucht wurden. Dazu war ein Schreibgerät erforderlich, wie es der Geschäftsmann zur Notierung seiner Einnahmen benutzte.

Dass man es liebte, kostbare pugillares an heiliger Stätte zu benutzen, dafür zeugen die beiden oben angeführten Inschriften oder mindestens eine derselben. Könnten aber auch die erhaltenen Elfenbeindiptychen, die groß und schwer und unhandlich sind, den Zweck erfüllen, den wir für die pugillares im Tempel nachgewiesen haben? Die christliche Kirche hat dieselben Diptychen zum Teil und andere ihnen an Gewicht und Größe gleiche benutzt, und sie verwendet noch heute im Gottesdienst Bücher, die ein bedeutend größeres Format haben als die des täglichen Lebens, um einen würdevolleren Eindruck zu bewirken. Auch kam es bei den in heidnischen Tempeln gebrauchten Diptychen wohl wenig darauf an, daß sie handlich

[1]) Vergl. Marquardt, Röm. Staatsverwaltung III², 143 A. 3; über andere stipes das. 456 A. 2.

[2]) de Rossi, Bull. di archeol. crist. 1868 S. 53; Symmachus ed. Seeck S. LIII.

[3]) Vergl. C. I. L. VI 820.

waren, denn sie sollten nicht dazu dienen, wie es sonst Bestimmung der pugillares ist, dem Besitzer bald hierhin, bald dorthin zu folgen. Sie hatten im Heiligtum ihren festen Platz und jedesmal, wenn ein Opfer vollzogen war, wenn irgend welche Gaben von Gläubigen gestiftet wurden, konnte der Priester die Diptychen herbeibringen lassen oder an den Ort ihrer Aufbewahrung treten, um die feierliche Einzeichnung vorzunehmen. Ich zweifle daher nicht, daß diejenigen unter den erhaltenen Diptychen, deren Darstellung nur bei der Annahme, daß sie einem Gotte dargebracht waren, eine passende Beziehung erhalten, in der Tat heiligem Dienst gewidmet gewesen sind. Es ist billig, daß wir die Einzelerklärung der hier behandelten Diptychen mit diesen Exemplaren beginnen.

1. Asklepios und Hygieia.

(Tafel III. IV).

Das bereits erwähnte Diptychon mit den Bildern der Heilgötter befindet sich ihm städtischen Museum zu Liverpool. Im vorigen Jahrhundert gehörte es der Florentiner Familie Gaddi, von der Gori eine Zeichnung des Reliefs erhielt. Zu Anfang unseres Jahrhunderts wurde das Diptychon, als das Museum jener Familie aufgelöst ward, von Felice Caronni angekauft für seinen Gönner, den Grafen Wicsay, und wanderte 1806 auf dessen Besitzung Hedervar in Ungarn. Später ging es in die Fejervary-Sammlung zu Eperies über, welche von dem Liverpooler Goldschmidt Mayer erworben und seiner Vaterstadt geschenkt wurde [1]). Die Zeichnung, welche für Gori gemacht war, ist erst nach dessen Tode von Passeri veröffentlicht worden [2]), der das Werk für eine Renaissancearbeit erklärte. Die

[1]) Pulszky, Catalogue of the Fejervary Ivories. Liverpool 1856. Michaelis, Ancient marbles in Great-Britain S. 178.

[2]) Thesaur. Dipt. IV Abb. XX, XXI S. 62 ff. Gegen den antiken Ursprung macht Passeri geltend die Art, wie der Mantel des Asklepios um den linken Arm geschlungen ist, die Dicke seines Stabes und die Rolle, die ihm das Altertum niemals als Attribut gegeben habe. Ferner ist es ihm verdächtig, daß Telesphoros lesend, als medicinae studiosus, dargestellt ist

Zeichnung gab beide Tafeln völlig unverletzt, während der Asklepiostafel jetzt die linke obere Ecke, der Hygieiatafel ein Stück des linken Randes fehlt. Caronni konstatierte am Original, dass die Brüche alt waren, und zog daraus den Schluss, dass schon zur Zeit, als die Tafeln für Gori gezeichnet wurden, die Verletzungen bestanden hätten und dass nur vom Zeichner das Fehlende ergänzt worden wäre [1]). Während das Original in Caronnis Händen war, fertigte er selbst eine Bause, die er in seiner ausführlichen Beschreibung des Diptychons abbilden liess [2]), und gleichzeitig bereitete der berühmte Raphael Morgan seinen Stich vor [3]), der als Vorlage für die verkleinerte Abbildung bei Müller-Wieseler (D. d. a. K. II 792 a, b, wiederholt von Baumeister, Denkm. Fig. 151, 152) gedient hat. Pulszky veröffentlichte eine kleine Photographie des Diptychons als Titelblatt seines Katalogs [4]). Besprochen ist das Werk außer von den Herausgebern von Braun [5]), Westwood [6]), Wolters [7]), Amelung [8]).

Die beiden Tafeln (0,32 × 0,14) haben mit denen der Nicomachi und Symmachi die Eigentümlichkeit gemein, daß ihre obere Seite noch die natürliche Rundung bewahrt hat. Bei den übrigen Diptychen ist die Grundfläche, auf der sich das Relief erhebt, eben, hier weist sie eine schwache Wölbung auf.

---

und auf den Pfeilern ein Blumenkorb sowie ein bacchisches Attribut angebracht sind. Der Hygieia kommt die corona margaritifera nicht zu, der Dreifuß stammt von Apollo, der Pytho, der sich um ihn windet, ist nicht das Symbol der Gesundheit. Der Amor endlich hat hier nichts zu schaffen. Caronni verteidigte das Werk gegen diesen Angriff, Passeri's Bedenken werden durch unsere Erklärung alle ihre Erledigung finden.

[1]) Für Caronnis Ansicht spricht auch der Umstand, daß in der fehlenden Ecke dieselbe Darstellung sich findet, welche an der entsprechenden Stelle der unversehrten Tafel erscheint.

[2]) Ragguaglio del viaggio compendioso di un dilettante antiquario sorpreso di borsari, Milano 1805 Vol. II tav. IX.

[3]) Palmerini, Catalogo delle opere d'intaglio di R. M. Nr. 201.

[4]) [Venturi, Storia dell' arte italiana I Fig. 357.]

[5]) Bull. d. I. 1851 p. 83.

[6]) Fictile Ivories S. 5, daselbst sind zwei weitere Publikationen aufgeführt.

[7]) Bausteine Nr. 2100, 2101.

[8]) Florentiner Antiken S. 30, Phot. Einzelaufnahmen Nr. 292.

Schon diese Aeußerlichkeit weist darauf hin, daß die beiden Diptychen zu den älteren gehören.

Uebereinstimmend mit dem Diptychon der Nicomachi und Symmachi hat das Liverpooler am Kopfende eine tabula ansata, aber sie ist leer. Caronni ist der Ansicht, dass die Inschrift, für deren Aufnahme sie hergerichtet war, niemals eingegraben worden ist, doch wahrscheinlicher ist, daß sie getilgt wurde. Die Entscheidung hierüber ist natürlich vor dem Original zu fällen. Vielleicht waren sogar außer den tabulae ansatae auch die vordersten der Basen, darauf die Figuren stehen, beschrieben, denn auf den Diptychen ist es durchaus nichts Ungewöhnliches, daß ein Teil der Inschrift oberhalb, ein anderer unterhalb der Figuren angebracht wird. Das Probusdiptychon bietet zu Häupten der Figur des Honorius D. N̄. HONORIO. SEMPER. AVG., zu Füßen derselben PROBVS. FAMVLVS V. C. CONS. ORD. und auf den fünfteiligen Diptychen [1]) trugen die Oberteile die Namen der kaiserlichen Empfänger, die Unterteile diejenigen der Dedikatoren. Die Analogie läßt vermuten, daß die tabulae ansatae des Liverpooler Diptychons den Gott, dem die Widmung galt, die Basis den Frommen, der sie darbrachte, genannt hat. Wäre die Inschrift erhalten, sie würde uns vielleicht über Ort und Zeit der Entstehung des Diptychons belehrt haben. Die Frage, an welcher der zahlreichen Kultstätten des Asklepios, davon wir Kunde haben [2]), das Diptychon geweiht war, können wir gar nicht aufwerfen [3]); auf die Frage, wann es entstanden ist, muß uns das Bildwerk Antwort geben.

Beide Tafeln umgibt ein Rand mit Pflanzenornamenten. Die Basen unter den Figuren sollen andeuten, daß im Relief Statuen wiedergegeben werden. Hinter den Basen erheben sich an den Seitenrändern viereckige Pfeiler, doch lagert kein Gebälk oder

[1]) Meyer Nr. 59. 60.

[2]) Die vollständige Aufzählung derselben ist zu finden bei Alice Walton The Cult of Asklepios, Cornell studies in classical philology, vol. III, Boston 1894.

[3]) Caronni stellte die Vermutung auf, daß es dem Pergamenischen Asklepios bestimmt gewesen sei. [Ueber diesen: Röm. Mitt. 1903, 1 ff. (Amelung); Nomisma II, 22 ff. (v. Fritze).] S. unten S. 227 ff.

Boden auf ihnen. Auf den jüngeren Diptychen sowie auf späten Sarkophagen ist es üblich, die Figuren in eine Nische oder irgend welche architektonische Umrahmung zu stellen, die Pfeiler unseres Diptychons entsprechen den freistehenden Pfeilern und Säulen, die besonders häufig an heiligen Stätten, in der Umgebung der Sacella aufgestellt zu werden pflegen. Zahlreiche Wandgemälde und Mosaiken, die von Schreiber „hellenistische Reliefbilder" getauften Skulpturen, die Stuckdekorationen aus dem bei der Farnesina ausgegrabenen Hause [1]) liefern Beispiele davon in großer Fülle [2]). Bald tragen die Säulen und Pilaster kleine Götterbilder [3]), bald Reliefs [4]) oder Gemälde [5]), bald Dreifüße [6]) oder andere Gefäße [7]). Auf vielen der hierher gehörigen Bildwerke findet sich auch die Ausschmückung durch

[1]) Veröffentlicht Mon. d. I. Supplemento (1891) tav. XXXI—XXXVI; Wand- und Deckenschmuck eines röm. Hauses ed. Mau und Lessing, Taf. XIII—XVI.

[2]) [Vgl. jetzt Rostowzew R. M. 1911; Abb. 1. 12. 13. 17. 24. 29. 30. 50. Taf. I.—III.]

[3]) z. B. bei dem Opfer der Iphigenie die Statuette der Artemis (Helbig, Pomp. Wandg. 1304 [Herrmann-Bruckmann Taf. 15]) oder die vereinigten Bilder der Artemis und des Apollo (Mosaik, Arch. Z. 27, 1869, Taf. 14); hinter der von Argos bewachten Jo die Statue der Hera (Mon. d. Ist. XI, Taf. XXII). Zwei kleine archaische Götterbilder auf einem griechischen Votivrelief [Furtwängler, Beschreibung der Glypothek Nr. 206], verschiedene Beispiele in den Landschaftsdarstellungen der Stuckdecken. Die christliche Kunst hat diese Art der Darstellung verwandt, so oft sie heidnische Götterbilder zu geben hatte, z. B. Vat. gr. 746 fol. 386 b.

[4]) Ueber solche Aufstellung von Weihreliefs s. Schoene, Griech. Rel. S. 38 Nr. 66; ein weiteres Beispiel dafür bei Schreiber, Hellenistische Reliefbilder 40. [Erhaltene Beispiele in casa degli Amorini dorati. Not. d. scavi 1907, S. 549 ff. Abb. 3–5. 18—22. 25–29.]

[5]) Ein Triptychon, wie es der Metragyrt eines Vasengemäldes (Wiener Vorlegbl. C Taf. VIII 1 [a], vgl. Petersen, Arch.-epigr. Mitt. VI S. 52) auf einer hölzernen Stange trägt, erscheint auf einem Pfeiler bei einer Mysterienszene (Schreiber a. a. O. Taf. 70). Das Triptychon, welches der Priester auf einem der Stuckreliefs hält [Mon. Suppl. Tav. XXXIV], ist bestimmt, auf die daneben stehende Säule gehoben zu werden.

[6]) Der Dreifuß auf dreieckigem Pfeiler in den Darstellungen der delischen Gottheiten mit Nike (Helbig, Führer[3] 1876, Schreiber a. a. O. 34—36), vgl. Helbig, Wandgem. 202.

[7]) Bei weitem am häufigsten sind Vasen verschiedener Form, z. B. bei Heiligtümern auf Reliefs (Schreiber a. a. O. 15, 35, 60, 70, 79), auf pompej. Bildern (Helbig 1555, 1558), auf den Stuckdecken. Oft werden sie auch an-

Kränze, und vorzugsweise sind es zwei Felder der Stuckdecken, die sich in dieser Hinsicht zum Vergleich mit dem Diptychon eignen [1]). Dort zieht sich von der Mitte des oberen Randes eine Guirlande hinüber zu den Ecken eines luftigen Gebälks, das auf Karyatiden ruht. Wir sehen die Schleife, womit die Guirlande und zugleich eine Syrinx aufgehängt ist, aber sie schwebt gewissermaßen in der Luft; ein Gegenstand, an dem sie befestigt sein könnte, ist nicht vorhanden. In derselben idealen Weise ist auf dem Diptychon die Guirlande unter der tabula ansata angebracht, ohne daß angedeutet wäre, woran wir sie hangend zu denken haben. Aehnliche Reliefs wie die angeführten werden also dem Elfenbeinarbeiter als Vorbild für seine Komposition gedient haben.

Auf die Pfeiler hat er verschiedene sinnreich gewählte Gegenstände gesetzt, während in seinem Vorbild wohl nur die Guirlande auf den Pfeilern aufgelegen hat. Davon zeugt eine Unklarheit des Elfenbeinreliefs; die Enden der Guirlanden nämlich hängen an den Pfeilern herab, gerade an den Stellen aber, wo die Guirlanden über die Pfeilerkapitelle laufen müßten, sind jene Gegenstände aufgestellt, welche die volle Guirlande nicht platt drücken könnten.

Der einzig ganz erhaltene Pfeiler neben Asklepios trägt einen Korb mit Blättern und Blumen, die als Heilkräuter aufgefaßt sind. Ein pompejanisches Wandgemälde (Helbig 1819) sowie ein Arzneikastendeckel aus Herkulaneum [2]) zeigt Hygieia mit einem Lorbeerzweig in der Hand [3]), einer kleinen sitzenden

---

gebracht ohne Zusammenhang mit einem Heiligtum zur Belebung der Landschaft, z. B. in den neugefundenen pompej. Gemälden Röm. Mitt. 1890 S. 232, 234, 260, und ebenso noch in der bekannten Psalterminiatur, welche David Harfe spielend mit Melodia darstellt und die hinter einer Säule lauschende Echo (im Par. gr. 139, abgeb. Woltmann, Gesch. der Malerei I S. 219; Bordier, Descr. des peintures et autres ornements etc. S. 111; im Vat. gr. 381, abgeb. Kondakoff, Hist. de l'art byzantin II S. 31.) [Röm. Mitt. 1911 passim. Rostowzew.]

[1]) [Mon. Suppl. Tav. XXXII. XXXIII.]

[2]) Ant. mon. d'Ercolano V S. 271, Boettiger, Kl. Schriften I Taf. 2.

[3]) Ueber die Heilkraft des Lorbeer vgl. Boettiger a. a. O. S. 107.

Bronzefigur der Göttin aus Frosinone [1]) sind andere Pflanzen in die L. gegeben, deren Natur aus der Abbildung nicht zu erkennen ist. Asklepios selbst führt einen Lorbeerzweig auf einem elfenbeinernen Arzneikästchen zu Sitten [2]), die Andeutung der Heilkräuter auf dem Diptychon lag also nahe. Eine Andeutung der Heiltränke sah man in den Gefäßen [3]), welche auf dem Pfeiler rechts von Hygieia stehen. Auf dem Fragment eines athenischen Weihgeschenks [4]) teilt Asklepios selbst den Heiltrank aus, indem er einer kranken Frau einen Becher reicht; es wäre daher ein passender Gedanke gewesen, in seinem Heiligtum den Heiltrank darzustellen, der bereit steht, um den Kranken gespendet zu werden [5]). Daß aber der Künstler dies nicht gemeint hat, beweist die Schlange, die sich um das krugartige Gefäß ringelt. Der Oberkörper des Tieres, soweit er vom Gefäß gelöst ist, hat zwar ganz die Form eines Henkels [6]), aber der auf dem Rande aufliegende Kopf und der Schwanz auf dem Bauch des Gefäßes zeigen deutlich, daß hier eine wirkliche Schlange dargestellt ist. Die richtige Erklärung ist schon von Caronni gegeben: die Gefäße sind die zur Fütterung der im Tempel gehaltenen Schlangen bestimmten [7]),

[1]) Monum. Ann. Bull. 1854 Taf. 31, wiederholt bei Roscher, Mythol. Lex. I S. 2791.

[2]) Jahrb. d. Ver. von Altertumsfr. im Rheinl. LII Taf. 1; Westwood, Fictile Ivories S. 5. Zu der unförmlichen Bildung des Lorbeerzweigs vgl. den Apollo des rohen römischen Reliefs Bull. della Comm. comunale di Roma XVII 1889 Tav. IX.

[3]) So Wieseler D. a. K. Nr. 792.

[4]) Athen. Mitt. 1892 S. 240.

[5]) Vgl. das Mosaik der Villa Albani (Helbig, Führer[3] 1934) mit der Versammlung menschlicher Aerzte. Neben ihnen trägt ein türartiger Bau eine Reihe bauchiger Gefäße, die wahrscheinlich Medikamente enthalten.

[6]) Vgl. z. B. Furtwängler, Beschr. der Vasensammlung im Antiquarium Taf. VI Fig. 205. Der Elfenbeinarbeiter scheint direkt aus solcher Vasenform sein Gefäß mit der Schlange entwickelt zu haben, denn ein Krug von der dargestellten Form ohne Henkel dürfte kaum vorkommen. Flaschenförmige Gefäße entbehren denselben oft, aber ihr Hals ist dünner und länger.

[7]) Die Maenade der Stroganoffschen Silberschale (Stephani, Die Schlangenfütterung etc. [Petersburg 1873 Taf. I]) gebraucht für die Schlange eine flache Schale wie sie das Diptychon bietet, und statt des Kruges einen Kantharos.

eine von diesen ist hinaufgeklettert, um eigenmächtig daraus zu trinken [1]).

Als eine der Tempelschlangen ist auch diejenige aufzufassen welche auf dem gegenüberliegenden Pfeiler aus einem Korbe, schlüpft. Ein kleiner nackter Knabe wird hinter dem Korbe sichtbar, er hat mit der Linken den Deckel geöffnet und erhebt nun staunend die Rechte, da er die Schlange daraus entweichen sieht. Daß die Schlangen der Asklepiosheiligtümer oft in Körben aufbewahrt wurden, ist sehr wahrscheinlich, die Aehnlichkeit des Schlangenkorbes auf dem Pfeiler mit der „cista mystica" ist daher rein äußerlich und gibt uns keinen Grund, den Korb so zu benennen und den Putto als eine Figur des bakchischen Kreises aufzufassen. Allerdings hat sich der Künstler an bakchische Darstellungen angelehnt. Auf einem großen Sarkophag des Museo Chiaramonti mit den Bildern des Dionysos und der Ariadne [2]) ist unter dem reichen Beiwerk ein kleiner jugendlicher Satyr, der sein Erstaunen über die der Cista mystica entweichende Schlange, durch dieselbe Bewegung äußert, wie der Putto des Diptychons. Ein flügelloser Knabe steht in ähnlicher Haltung vor der Cista mystica eines Pariser Sarkophages [3]), von dem ein Satyr den Deckel abhebt. Zwei Sarkophage mit bakchischen Eroten [4]), zeigen in gleicher Weise einen, der die Schlange aus der Cista herausfahren läßt, um dadurch einen Gefährten zu erschrecken, der vor Entsetzen auf den Rücken fällt. Gerade die Darstellung von Putten war für kleine Elfenbeinreliefs sehr beliebt, und dem Diptychonarbeiter wird daher die Figur des die Cista mystica öffnenden Putto vertraut gewesen sein. Ihn hat er neben dem Korb, der die Schlange des

---

[1]) Die Erklärung Caronnis ist so einleuchtend, daß gewiß niemand, der sie kennt, den schlangenumwundenen Krug des Diptychons für ein geheimnisvolles Symbol halten wird, wie es die von Puchstein A. Z. XLII 1884 S. 213 ff. zusammengestellten Gefäße sind.

[2]) Beschr. Roms II, 2 S. 51 Nr. 178. [Amelung Vatikankatalog I Taf. 45.]

[3]) Clarac, Mus. de sc. 132, 1'4.

[4]) Zoega, Bassoril. XC; Lasinio, Scult. del Campo Santo 50. [Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien I Nr. 23. 52.]

Asklepiosheiligtums enthalten sollte, verwandt [1]), sicherlich ohne dabei an ein bestimmtes göttliches Wesen zu denken [2]).

Der Typus des Asklepiosbildes, den der Elfenbeinschnitzer im Relief dargestellt hat, ist uns statuarisch in zwei Repliken erhalten [3]). Die bessere der beiden befindet sich zu Florenz im Palazzo Pitti [4]), und ihr hat des Schicksals Gunst den antiken Kopf gelassen, an dem nur Kleinigkeiten ausgebessert sind [Abb. 1]. Dagegen mußten ergänzt werden die Basis mit den Füßen und dem unteren Teil des Omphalos, der Stab, der in falscher Weise ohne Schlange gebildet ist, der rechte Arm nebst einem Stück der Hand und die linke Hand mit der Rolle. Ein Teil der Rolle am Kopf des Gottes indes war erhalten und hat den Ergänzer auf die richtige Fährte gewiesen.

Abb. 1. — Statue des Asklepios im Palazzo Pitti.

[1]) Mit dieser Darstellung verläßt der Künstler den Boden der Wirklichkeit; den Blumenkorb und die Gefäße mit der Schlange können wir auf den Pfeilern stehend denken, bei dem Knaben ist dies nicht der Fall.

[2]) Wieseler a. a. O. wollte ihn Euamerion oder Akesios (Akesis) taufen. Die beiden Namen wurden nach des Pausanias Vermutung (II 11, 7) gebraucht an verschiedenen Plätzen für die Gottheit, welche die Pergamener Telesphoros nannten. Telesphoros erscheint auf dem Diptychon neben Asklepios, der Putto ist also gewiß nicht ein mit ihm identisches Wesen.

[3]) [Dazu kommt jetzt als dritte die Statue des Asklepios aus dem Heiligtum der Juturna. Not. d. scavi 1901 S. 116 Fig. 75.. — N. Jahrb. 1902 S. 385.]

[4]) Dütschke Bildw. in Oberitalien II Nr. 19; Arndt, Phot. Einzelaufnahmen ant. Skulpt. 219—221. [Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz S. 135.]

Amelung machte zuerst aufmerksam [1]) auf die zweite Replik des Typus, die im Palazzo Massimi alle colonne zu Rom aufbewahrt wird [2]), und zwar in den Wohngemächern des Principe, daher sie jetzt nicht zugänglich ist. Nach dem Urteil von Matz ist die Arbeit grob und schlecht. Modern sind an der Statue der rechte Arm, der Kopf mit Hals, die linke Hand und Teile des Schlangenstabes. Wie wenig der Ergänzer das Richtige getroffen hat, erweist die Florentiner Statue und das Diptychon. Wichtig ist die römische Replik, weil an ihr die Basis und die Telesphorosfigur antik sind.

Von allen übrigen Typen des Gottes weicht der unsrige in bedeutsamer Weise ab [3]). Der Kopf hat nur eine entfernte Aehnlichkeit mit der üblichen Idealbildung, die Körperformen sind ganz eigentümlich; sonst zeigt die strotzende Fülle der Glieder den kraftvollen Mann an, hier ist durch die schlaffe Brust und die hängenden Fleischfalten der Gott als alternder Mann gekennzeichnet. Ferner ist ihm durch das Attribut der Rolle und durch deren Annäherung ans Kinn der Ausdruck ernsten Nachdenkens gegeben. Der Ergänzer der Florentiner Statue verkannte daher den Heilgott und bildete statt des Schlangenstabes einen gewöhnlichen Knüttel, wie er dem Philosophen frommt. Philosophus ward die gebräuchliche Bezeichnung der Figur [4]).

---

[1]) [Bei Arndt, Einzelaufnahmen a. a. O.]

[2]) Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom, 52; zu den daselbst zitierten Abbildungen kommt Montfaucon Antiq. expl. I 2 Taf. LXXXVII, 2. [Phot. Moscioni 3831.]

[3]) Am nächsten steht dem Typus die Münze von Amastris (Panofka, Askl. und die Asklepiaden Abh. d. Berl. Ak. 1845 Taf. I 15 [Waddington, Babelon, Reinach, Recueil général des monnaies grecques d'Asie mineure I, 1 Taf. XX, 17, S. 147 No. 106; hier Abb. 3, a] die aber mit Unrecht als direkte Replik bezeichnet ist (Wieseler), denn der Figur fehlt die Rolle, und der Stab ist nicht unter die Achsel gestützt, sondern die Linke ist oben auf den Stab gelegt und unter das Kinn geschoben. Der Ausdruck wird dadurch vielmehr der des aufmerksamen Beobachtens als des tiefen Nachdenkens. Ueber die Körperformen erlaubt die Kleinheit der Münze kein Urteil.

[4]) Vgl. Gori, Mus. Flor. III ad tab. 97.

Der Gestus, der zum Kinn erhobenen Hand begegnet uns in der älteren Kunst sehr häufig, um trauriges Sinnen auszudrücken, z. B. bei den sogenannten Penelope-Bildern und auf zahlreichen Grabreliefs. Später wird er auch benutzt, um inten

Abb 2. — Pompejanisches Wandgemälde in Neapel ; Helbig 202.

sive Gedankenarbeit anzudeuten, wie bei der Sitzfigur des Palazzo Spada [1]) und der einen Büste der bekannten Münze aus Soloi [2]), um zwei sicher benennbare Beispiele anzuführen.

[1]) Helbig, Führer [3] 1819. Nach Studniczkas Ausführungen (Röm. Mitt. 1890 S. 12 ff.) darf der Name Aristippos als gesichert gelten. Vgl. das Elfenbeinrelief in der Bibl. de l'Arsénal zu Paris (Westwood, Fict. Ivor. S. 387). Ich erkenne darauf Aristipp und Diogenes bei Lais; vgl. Athenaeus XIII 588 f.

[2]) Oft abgeb.. am besten von Imhof-Blumer, Porträtköpfe auf ant. Münzen hellen. . . . Völker Taf. VIII, 32. Trotz der Ausführungen Gerckes (Arch. Anz. 1890 S. 56 ff.) ist an der alten Viscontischen Deutung der Figur auf Chrysipp festzuhalten (vgl. Bethe, Rhein. Mus. 1893 S. 98). [Bernoulli, Griech. Ik. S. 154 ff. Münztafel II, 12. — Cat. of the greek coins in the Brit. Mus. Cilicia pl. XXVII, 4].

In vielen anderen Darstellungen von Dichtern und Denkern ist das Motiv verwandt und scheint von ihnen auf den Asklepios übertragen zu sein. Unserem statuarischen Typus entspricht ein pompejanisches Gemälde (Helbig 202)[1]), das den Asklepios in Gesellschaft des Apollo und Cheiron sitzend darstellt mit der zum Munde erhobenen Hand [Abb. 2]. Die Auffassung des Gottes, welche diese beiden Darstellungen bekunden, ist sehr verschieden von der, welche sich in den sonstigen Bildwerken ausspricht. Wir sehen den Gott in ruhiger Milde thronen oder aufrecht stehen, bereit, die Verehrung und Gebete der Menschen entgegen zu nehmen, oder er erscheint als der sorgende, teilnehmende Freund des Kranken. In dem Gemälde, sowie in unserem statuarischen Typus ist Asklepios vielmehr ein gelehrter Arzt, der über ein medizinisches Problem, eine Krankheitserscheinung oder ein Heilverfahren grübelt, gewissermaßen ein idealer Vertreter der ärztlichen Wissenschaft. Solche Auffaßung hat ihre Analogie in der Vorstellung von den Musen, welche der jüngeren Zeit geläufig ist. Die singenden, musizierenden göttlichen Jungfrauen waren zu Vorsteherinnen je einer bestimmten Kunst oder Wissenschaft geworden, aber erst in hellenistischer Zeit ist diese Anschauung ausgebildet. Erst in hellenistischer Zeit scheint mir eine Darstellung des Asklepios möglich, wie ihn das Gemälde und unser statuarischer Typus repräsentiert. Das Original des Gemäldes wird jeder der hellenistischen Kunst zuschreiben. Die Schöpfung des plastischen Originalwerkes darf nicht in frühere Zeit gerückt werden[2]).

Für die späte Entstehung des letzteren spricht auch der Umstand, daß alle drei Repliken — das Vorbild des Diptychons darf als dritte Replik gelten — den Telesphoros neben dem

[1]) [Neapel Mus. naz. 8846 = Guida Nr. 1393.]

[2]) Arndt a. a. O. setzt das Original der Statue in die Mitte des vierten Jahrh., Amelung, Flor. Ant. S. 30 um die Wende desselben Jahrhunderts. Jener glaubt praxitelische Anklänge in der Kopfbildung zu erkennen, diesem erscheint die Körperbildung von lysippischer Kunst beeinflußt. Durch die beiden Beobachtungen würde keineswegs bewiesen, daß die Statue in der Zeit jener Künstler entstanden sein muß, und die von uns angeführten Argumente sprechen entschieden dagegen.

Gott zeigen[1]). Voraussichtlich war er also schon im Original vorhanden, das dadurch in sehr junge Zeit verwiesen wird. Die ersten gesicherten Darstellungen der kleinen Gottheit finden sich auf pergamenischen Münzen hadrianischer Zeit[2]); wie lange vorher der Kult des Telesphoros in Aufnahme gekommen ist und die Schöpfung des Bildes veranlaßt hat, konnte bisher nicht bestimmt werden[3]). Während der Attalidenherrschaft in Pergamon, der Geburtsstadt des Telephoroskults, scheint derselbe noch nicht bestanden zu haben[4]).

Wie weit das Relief des Diptychons seinem statuarischen Vorbild entsprach, ist schwer zu beurteilen. Die Linke des Gottes ist näher an den Mund gelegt und der Kopf mehr gesenkt, als dies bei dem Florentiner Bildwerk der Fall ist, an dessen Kopf eine Ansatzspur anzeigte, daß die Hand weiter unten das Kinn berührte. Ferner ist im Relief die rechte Hand nicht wie an der Statue unterhalb des Mantelbausches, sondern direkt auf diesen aufgelegt und in einer viel ungeschickteren Weise gebildet. Der linke Arm ist derartig in den Mantel eingewickelt, daß er einen Aermel zu bilden scheint, der für Passeri ein Verdachtsgrund gegen die Echtheit des Diptychons war. Die Florentiner Statue zeigt den Mantel in tadelloser Anordnung. Alle die Abweichungen des Diptychons von ihr, die wir bisher aufzählten, sind wohl der Ungeschicklichkeit des Elfenbeinschnitzers zur Last zu legen, dem es nicht ganz gelungen ist, sein Vorbild in Relief umzusetzen. Das Fehlen des Omphalos auf dem Diptychon hat vermutlich darin seinen Grund, daß er der nachgebildeten Statue ebenfalls fehlte, denn ihn hatte nur die Florentiner Replik als Stütze gebraucht, der römischen Replik ist er nicht beigefügt. Diese ist jetzt heranzuziehen zur Vergleichung mit der Telesphorosfigur des Diptychons. In beiden

---

[1]) [Die Statue aus dem Bezirk der Juturna hat statt des Telesphoros einen Knaben mit einem Hahn neben sich.]

[2]) [Cat. of gr. coins in the Brit. Mus. Mysia p. 137 ff. pl. XXIX, 7.]

[3]) [S. jetzt Darier in Daremberg-Saglio, Dictionnaire V p. 69 ff.]

[4]) Warwick Wroth, Journ. of Hell. Studies III 1882 S. 286 ff. Die Dissertation von Schenck, De Telesphoro, ist mir nicht zugänglich.

Bildwerken hat der knabenhafte Gott sein gewöhnliches Gewand mit der übers Haupt gezogenen Kapuze, aber der Bildhauer hat dem Telesphoros auch Schuhe gegeben, die das Diptychon nicht bietet. Da der Gott sonst stets barfuß erscheint, sind die Schuhe als Zutat eben jenes Bildhauers zu betrachten. Dagegen ist eine Zutat des Diptychonarbeiters die Rolle in des Telesphoros Händen, über die wir weiter unten zu sprechen haben, und ebenso das Bukranion unter dem Schlangenstab des Asklepios. In der römischen Replik ist der Stab direkt auf die Basis aufgesetzt und in keiner anderen Darstellung des Asklepios sehen wir ihn auf einen Stierschädel gestützt. Wäre dies bei dem Vorbild des Diptychons der Fall gewesen, so würde der Stierkopf größer sein, so daß er als wirkliche Stütze geeignet scheinen könnte. Er ist aber so klein, daß man fast vermuten kann, er sei bei der ersten Anlage des Reliefs nicht vorgesehen worden, und erst nachträglich aus dem Stabende hergestellt.

Ein Bukranion unter der Keule des Herakles begegnet uns häufiger [1]). Unter den Beispielen ist das interessanteste ein Sarkophag des Museo Torlonia mit den zwölf Heraklestaten [2]), denn hier ist unmittelbar neben die Figur des Heros, der nach Erwerbung der Hesperidenäpfel ausruhend seine Waffe auf den Stierschädel setzt, die Bändigung des kretischen Stiers gerückt [3]). Der Sarkophagbildner hat offenbar den Stierschädel als eine Trophäe des daneben dargestellten Kampfes betrachtet, gleich dem Eberkopf in Meleagerdarstellungen [4]). Der Künstler, welcher zuerst das Bukranion als Stütze der Herakleskeule verwandte, verband vermutlich einen anderen Gedanken damit.

---

[1]) Mehrere Beispiele sind zusammengestellt von C. L. Visconti, Bull. della comm. arch. XIII S. 34.

[2]) Museo Torlonia tav. CVI Nr. 420. [Robert, Sarkophagreliefs III, 1 Taf. XXXIV—XXXV n. 126.]

[3]) Die Absicht, diese beiden Szenen zu verbinden, erklärt die sonderbare Anordnung der Heraklesabenteuer auf diesem Sarkophag. Ueber die gewöhnliche Anordnung vgl. Klügmann, Ann. 1864 S. 304 ff. [Robert, Sarkophagreliefs III, 1 S. 115 ff.]

[4]) Vgl. die Meleagerstatue des Vatikan (Helbig, Führer [3] 128).

Von Heraklesdarstellungen ist das Motiv übertragen worden auf die Figur der Melpomene. Es war üblich, die tragische Muse mit den Attributen des Helden auszustatten, der in so

Abb. 3. Asklepios auf Münzen, 1 : 1.

a) Amastris, Marcus Aurelius; (Babelon-Reinach I Taf. 20, 17).
b) Pergamon u. Ephesos, Gallienus; Berlin.
c) Pergamon und Ephesos, Commodus; Berlin.
d) Samos, TraianusDecius; (Num. chron. 1882 Taf. XIII, 12.

vielen Tragödien auftrat; die Melpomene der Sala delle Muse im Vatikan[1]) hält eine Heraklesmaske, und zahlreich sind die

[1]) Helbig, Führer[3] 267; die Heraklesmaske ist auçh auf manchen Sarkophagen in Melpomenes Hand.

Monumente, welche ihr eine Keule in die Hand geben. Auf vielen späten Sarkophagen ist diese auf einen Stierschädel gestützt [1]), der neben der Melpomene eine besondere Bedeutung nicht haben kann.

Eine einfache Uebertragung von Herakles ist bei dem Diptychon nicht vorauszusetzen, dessen Verfertiger eine bestimmte Asklepiosstatue wiedergab und gewiß nicht ohne Grund von seinem Original abwich. Die bereits von Caronni geäußerte Ansicht, daß der Stierschädel auf Stieropfer deuten soll, ist daher sehr gerechtfertigt. Eine attische Inschrift des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts erwähnt schon ein dem Asklepios dargebrachtes Stieropfer [2]), noch ältere Weihreliefs führen uns ein solches vor [3]). Pergamenische Münzen zeigen den Kaiser Caracalla vor dem Asklepios stehend und zwischen ihnen das zum Opfer bestimmte Rind [4]), andere zeigen denselben Kaiser vor dem Tempel des Gottes, an dessen Stufen der victimarius das Beil über des Rindes Haupt erhebt [5]). Auf einigen der letzteren Münzen ist auch noch ein Stierschädel unterhalb des Tempels sichtbar, der als Andeutung früherer Opfer aufgefaßt wurde [6]). Wie diese Münzen geprägt sind, zum Andenken an die Ehren, die Caracalla dem Asklepios von Pergamon erwiesen hatte, so wird auf dem Diptychon das Bukranion angebracht sein, weil derselbe Gottesverehrer, der das Diptychon weihte, den Asklepios auch durch ein Stieropfer geehrt hatte.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ursprünglich das Bukranion unter des Herakles Keule den gleichen Gedanken hat

---

[1]) Zusammengestellt von Bie, Die Musen S. 77.

[2]) I. G. II, 1 Add. 453 b.

[3]) Raoul Rochette, Mon. inéd. pl. 70 S. 420; Duhn, Arch. Z. 1877 S. 145 Nr. 10. [= Athen Nationalmuseum Nr. 1331. Svoronos Taf. 36, 1.]

[4]) Numismatic Chronicle 3. Ser. II 1882 pl. III, 6. [Cat. of greek coins in the Brit. Mus. Mysia pl. XXXI, 3. — v. Fritze, Münzen von Pergamon (Abh. Berl. Akad. 1910) Taf. VII, 17. — Vgl. hier Abb. 3, b. c. d.].

[5]) Ebd. III, 2. [Brit. Mus. Cat. Mysia pl. XXXI, 5. — v. Fritze a. a. O. Taf. VIII, 7. 8. — Nomisma II Taf. III, 18. — J. Hirsch, Katalog XIII Taf. 38 Nr. 3350].

[6]) Panofka a. a. O. Taf. I 8.

ausdrücken sollen, wie auf dem Diptychon unter dem Asklepiosstab. Der kretische Stier ward nach einer Sagenversion von Herakles wieder in Freiheit gesetzt und erst später, als er die marathonische Ebene verwüstete, von Theseus getötet, nach der anderen Version opferte ihn Eurystheus der Hera. In keinem Fall war es angemessen, seinen Kopf als Trophäe neben Herakles anzubringen [1]). Stieropfer für Herakles aber waren vielfach üblich, in Athen bezeugt dieselben Theophrast [2]). Auf einem griechischen Relief in Venedig [3]) führen die Adoranten dem Gotte einen Opferstier zu, auf einem anderen, aus Ithome stammenden [4]), wird ein Widder und ein Stier herbeigebracht. Es lag daher nicht so fern, auf solche Opfer durch das Bukranion anzuspielen, doch ist auch eine andere Erklärung für dessen Verwendung möglich. In alten Kunstwerken ist nicht selten ein Tierkopf angebracht, der nicht ein abgeschlagener Teil des toten Tieres sein soll, sondern symbolisch das lebende Tier vertritt [5]). Gerade ein Stierkopf fand sich bei der Apollostatue in Patrae, von der Pausanias eine Beschreibung liefert (VII 20, 3): πεποίηται καὶ Ἀπόλλων χαλκοῦς, γυμνὸς ἐσθῆτος· ὑποδήματα δὲ ὑπὸ τοῖς ποσίν ἐστιν αὐτῷ, καὶ τῷ ἑτέρῳ ποδὶ ἐπὶ κρανίου βέβηκε βοός. Der Perieget kennt auch eine paßende Erklärung des Attributs, daß nämlich durch dasselbe die Eigenschaft des Apollo angedeutet würde, sich an Rindern zu freuen. Der Gott sollte als Beschützer der Viehzucht, als νόμιος, ἐπιμήλιος charakterisiert

---

[1]) Irrig ist die Ansicht, welche Bie a. a. O. äußert, daß durch das Stierhaupt der Achelooskampf des Herakles angedeutet werde. Charakteristisch für Acheloos ist gerade, daß er einen menschlichen Kopf mit Stierhörnern auf dem tierischen Körper trägt. Auf einen solchen Kopf setzte Herakles die Keule in einer Skulptur aus Sardes, Ant. Skulpt. Berlin Nr. 637.

[2]) Char. 27, 5.

[3]) Valentinelli, Marmi scolpiti del mus. arch. della Marciana tav. 40. [Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien V 264. — Frickenhaus, Ath. Mitt. 1911 S. 122 Nr. 4. Taf. III, 2.]

[4]) Schoene, Gr. Rel. 112. [Athen, Nationalmuseum Nr. 1404; Svoronos Taf. 60.]

[5]) Vgl. z. B. Pferdekopf neben den Dioskurenstatuen des Louvre (Fröhner, Sculpt. ant. 416, 417); Krokodilskopf, auf den eine Afrika ihren Fuß setzt (Sacken, Bronzen in Wien Taf. XXVII 2).

werden. Da Herakles ebenfalls als ländlicher Gott und hilfreicher Hort der Herden angesehen wurde [1]), war neben ihm das Stierhaupt nicht weniger am Platze. War dies einmal in Heraklesdarstellungen verwandt, so ist es leicht verständlich, daß es für viele andere Heraklesbilder gebraucht wurde, wo es eine direkte Beziehung nicht hatte, denn für die kurze Keule war oft ein Untersatz nötig und das Stierhaupt als solcher sehr geeignet.

Als zweite Zutat des Diptychonverfertigers, die ihm sein Vorbild nicht bot, haben wir oben die Rolle in den Händen des Telesphoros bezeichnet. Sie war für Passeri ein weiteres Verdachtsmotiv, denn in keinem antiken Monumente sei Telesphoros lesend, studierend gebildet. Passeri nämlich und fast alle folgenden Erklärer glaubten, daß Telesphoros selbst läse, aber dann müßte er die Rolle so halten, daß er die Innenseite vor Augen hätte, wie es auf zahlreichen Monumenten die Lesenden tun [2]). Telesphoros hält die geöffnete Rolle dem Beschauer hin [3]), eine ganz singuläre Darstellung [4]), die indes unschwer zu erklären ist. Zweimal erzählt Aristeides in den ἱεροὶ λόγοι, daß er im Traum gelesen habe [5]). Einmal glaubte er ein Buch, das die Unterschrift 'Φιλοστέφανος' ἢ 'Φιλησιστέφανος' trug, vor sich zu haben, das anderemal erschien ihm ein Maultiertreiber, namens Telesphoros, mit verschiedenen Aufzeichnungen, die sich auf die Krankheit der verstorbenen Philumene und die Rettung des Aristeides bezogen. Wohl mancher mag geträumt haben, daß der Gott Telesphoros selbst ihm mit einer Rolle nahte,

---

[1]) O. Jahn, Arch. Beitr. 64 A. 34.

[2]) S. z. B. die Vasenbilder Arch. Zeit. 1831 Taf. 1, Panofka, Bilder ant. Lebens I 11, IV 2, Ann. 1856 tav. XX; eine Terrakotte aus Tanagra (Heuzey, Terres cuites du Louvre 35, 3), Relief des Sophokles (Jahn, Bilderchron. Taf. II 4).

[3]) Aehnlich bietet die Muse dem sitzenden Manne eine Rolle auf dem Seitenteil eines Sarkophags (Fröhner a. a. O. 378).

[4]) Warwick Wroth a. a. O., der die richtige Erklärung der Diptychonfigur gab, weist als Parallele hin auf eine Statuette des Brit. Mus. (Guide to the graeco-roman sc. II Nr. 27) [A. H. Smith, Cat. of. sculpture III S. 74 Nr. 1694], der eine Tafel oder ein kleines Päckchen auf der Brust liegt. Dies kann nur als Amulett gefaßt werden.

[5]) Ed. Dindorf S. 496, 539. [ed. Keil II S. 420, 16 (III, 30), S. 457, 9 (V 22).]

darin von seiner Heilung und den Mitteln derselben zu lesen war[1]). Von einem, der die τελέσφορα ὀνείρατα auf diese Weise empfing, wird das Diptychon bestellt und geweiht sein.

Ein statuarisches Vorbild der Hygieia auf der anderen Diptychontafel läßt sich nicht nachweisen. Dasselbe würde unter allen erhaltenen Bildern der Göttin eine ganz gesonderte Stellung einnehmen. Die lässige Haltung, das bequeme Auflehnen des Arms kommt bei Hygieiafiguren sonst nicht vor. Die Schlangenfütterung hat dadurch, daß sich das Tier um den Oberkörper der Göttin herumschlängelt und von hinten sich der Hand, welche ihr das Ei bietet, nähert, einen spielenden Charakter angenommen. Wo wir sonst die Hygieia der Schlange Speise oder Trank reichen sehen, haben wir den Eindruck einer ernsten Kulthandlung. Nur ein pompejanisches Gemälde (Helbig 1819) und einige Münzen[2]) stehen in dieser Beziehung der Diptychonfigur nahe. Ihre Körperformen sind voller, als es anderswo bei der jungfräulichen Göttin der Fall ist. Eine Ausnahme bildet die Hygieiastatue aus Ostia[3]), die ein ganz matronales Aussehen hat, da sie, wie man richtig erkannt hat, eine durch Hinzufügung der Attribute in Hygieia verwandelte Hera ist. Die Entblößung der einen Schulter ist bei Hygieia nicht so ganz ungewöhnlich[4]), die Anordnung der Haare mit den kokett auf die Schultern fallenden Locken, kehrt nur wieder bei der kleinen Bronzestatuette aus Frosinone[5]) und einer Statue in Lowther-Castle[6]), welche mit unserer Figur die Eigentümlich-

[1]) Eine solche Erscheinung würde besonders gut passen zu der Auffassung vom Wesen des Telesphoros, die Ziehen (Athen. Mitt. 1892 S. 242) ausgesprochen hat.

[2]) Beulé, Les monnaies d'Athènes S. 259, Samische Münze des Traianus Decius (Num. Chron. 3. Ser. II pl. XIII 12).

[3]) Bouillon, Musée des ant. I Taf. 52, wiederholt bei Roscher, Mythol. Lex. I 2790.

[4]) Thraemer bei Roscher, Myth. Lex I 2787.

[5]) S. oben S. 225 A. 1.

[6]) Michaelis, Anc. marbles in Great Britain S. 490 Nr. 4; vgl. auch das Neapler Arzneikästchen S. 224 A. 2. Die Hygieiastatue mit den Schulterlocken (Clarac 553, 1170 b) ist aus der Zahl der Hygieiabilder zu streichen (Hettner, Bildw. d. Ant. zu Dresden[2] 342).

keit zeigt, daß ihr ein Eros beigesellt ist. Ein Diadem endlich trägt die Hygieia in ganz wenigen Fällen, niemals ein zackenbesetztes, wie auf dem Diptychon. Dies entspricht der Zackenkrone eines im Louvre befindlichen Kopfes der Aphrodite [1]), die man des Schmuckes wegen εὐστέφανος genannt hat.

All die Besonderheiten der Diptychonfigur könnten zu der Vermutung führen, daß der Elfenbeinschnitzer keine Hygieiastatue nachgebildet habe, sondern die einer anderen Gottheit, welche er schlangenfütternd darstellte. Da er aber eine bestimmte Asklepiosstatue getreu wiedergegeben hat, ist es von vornherein wahrscheinlich, daß er auch eine bestimmte Hygieiastatue zum Vorbild gewählt hat, vielleicht diejenige, welche in demselben Heiligtum stand, wie das Vorbild seines Asklepios. Nun ist die Komposition der Hygieia mit der Schlange so treffend, gibt ein so geschlossenes und liebenswürdiges Bild, daß wir die Erfindung dem Diptychonarbeiter, dem wir verschiedene Mängel bei seiner Wiedergabe des Asklepiosbildes nachgewiesen haben, keinesfalls zutrauen dürfen.

Der Künstler, welcher das Original der für das Relief benutzten Hygieiastatue schuf, hat offenbar seinem Werke einen Aphroditetypus des vierten Jahrhunderts zugrunde gelegt. Eine genaue Replik desselben ist mir bisher nicht bekannt geworden. Vorläufer des Typus sind die Berliner Aphroditestatue aus Venedig, die von Kekule veröffentlicht ist [2]), und ihre Verwandten. Sie beweisen, daß die charakteristischen Motive der von uns vorausgesetzten Aphroditestatue schon im fünften Jahrhundert für die Darstellung der Göttin erfunden worden sind. Bei ihnen ist in gleicher Weise wie bei der Hygieia der linke Arm aufgelehnt und der linke Fuß erhöht aufgesetzt, in gleicher Weise der Mantel geworfen, der erst um den linken Unterarm geschlungen ist und dann hinten um den Unterkörper herum-

---

[1]) Fröhner, Sculpt. ant. Nr. 165, Bernoulli, Aphrodite S. 192.

[2]) Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren. Berlin 1894. [Vgl. Amelung, Bonn. Jahrb. 101 (1897), S. 153 ff. Taf. VI. VII.]

geführt wird, so daß er vom emporgehobenen linken Bein gehalten und vor dem Herabfallen bewahrt wird. Die Verwendung derselben Motive in hellenistischer Zeit vergegenwärtigt uns eine Berliner Terrakotta aus Myrina [1]) und die bemalte pompejanische Venusstatuette [2]), beide haben den Oberkörper nackt. Zwischen diese und die Werke des fünften Jahrhunderts ist die von uns vorausgesetzte Aphrodite einzureihen, deren hochgegürteter Chiton für die Entstehung im vierten Jahrhundert spricht.

Verwandt mit diesem Typus ist eine Neapeler Statue [3]), und noch näher eine Flora genannte Figur der Oxforder Universitätsgalerie [4]). Der Kopf derselben ist ergänzt und ob von Schulterlocken Spuren vorhanden sind, wird nicht angegeben. Die Körperhaltung stimmt völlig mit der der Diptychonfigur, auch der hochgegürtete Chiton, die entblößte rechte Schulter kehrt hier wieder, der Mantel aber ist anders drapiert, indem er auf die linke Schulter gelegt ist.

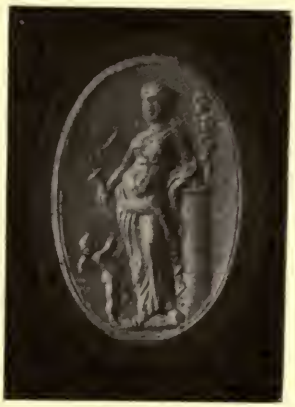


Abb. 4. — Lippert, Dactyliotheca, Chilias altera 94. 3:2

Am getreusten scheint das Aphroditebild des vierten Jahrhunderts auf einer Gemme reproduziert zu sein [5]), welche die Liebesgöttin mit einer Fackel in der Hand, die als Schmetterling gebildete Psyche quälend, zeigt und einen Eros daneben, der die Grausamkeit zu hindern sucht [Abb. 4.]. Aphrodite stützt den linken Arm auf die hohe Basis einer Priapsstatuette, ihre Haltung und Gewandung ist ganz die der Hygieia, nur ist die

[1]) Meisterwerke der griech. Plastik S. 627. [Winter, Typenkatalog II 98, 4.]

[2]) Arch. Zeit. 39 (1881) S. 131 ff., Taf. 7.

[3]) Clarac 632 B, 1422 E.

[4]) Michaelis, Anc. marbles S. 544 Nr. 11, abgeb. Chandler, Marmora Oxoniensia pl. IX Nr. 10. Clarac 410 H, 802 B.

[5]) Lippert, Daktyliotheca Universalis, Chilias altera Nr. 94, Müller-Wieseler D. a. K. II 267. [Hier Abb. 4, nach einer Photographie, die der Güte P. Herrmanns verdankt wird.]

Schulter nicht entblößt und dem Kopf fehlt das Diadem und die herabfallenden Locken. Die Statue war selbstverständlich nicht in der Handlung begriffen, in der Aphrodite vom Steinschneider vorgeführt wird, wahrscheinlich aber hatte auch sie einen Eros neben sich, der ihr einen Spiegel vorgehalten haben mag. Aus der Verbindung dieser Statue mit dem Eros erklärt sich dessen Anwesenheit bei Hygieia. Der Künstler, welcher die Aphrodite in die Asklepiostochter umwandelte, hat den Eros beibehalten und ihn dargestellt, wie er erstaunt über die Schlangenfütterung, die er erblickt. Um diese zum Ausdruck zu bringen, ist die Stütze der Aphroditestatue, die entweder ein einfacher Pfeiler oder ein altertümliches Idol gewesen sein wird, vertauscht mit dem schlangenumwundenen Dreifuß. Das Attribut des Apollo pflegt den Heilgöttern nicht erteilt zu werden, aber ein Künstler, der sich nicht scheute, den Eros neben der Hygieia zu lassen, obwohl derselbe keine innere Beziehung zu der Göttin hat, wird auch leicht bei anderen Gottheiten eine Anleihe gemacht haben [1]). Der Dreifuß war ihm bequem für seine Komposition, und mit dessen Hilfe ist es ihm gelungen, eine wohl abgerundete gefällige Gruppe zu schaffen.

Pulszky suchte in all dem Beiwerk eine symbolische Bedeutung und glaubte, daß durch Zufügung des Dreifußes, des Eros, der Stephane, welche der Juno eigne, des Jacchus [2]), welcher zu Ceres gehöre, Hygieia zur Würde einer „greatmothergoddess" erhoben werden sollte. Die Figur sei geschaffen aus den Religionsvorstellungen der Antoninenzeit heraus, als man nach neuplatonischer Anschauung in jeder Göttin die Verkörperung des weiblichen Schöpfungsprinzips gesehen habe. Was es mit dem vermeintlichen Jacchus für eine Bewandtnis hat,

[1]) Eigentümlich ist es, daß der schlangenumwundene Dreifuß einer von den Apollostatuen als Stütze dient, die, wie Amelung gesehen hat [Arndt-Amelung, E. V. zu Nr. 292], in Stellung und der Anordnung des Mantels der Hygieia des Diptychons außerordentlich ähnlich sind (Overbeck, Kunstmyth. III, 5 S. 189 ff). [Zum Apollotypus vgl. Klein, Praxiteles S. 163 ff. — Helbig, Führer[3] 860.]

[2]) Jacchus nennt Pulszky den Putto, welcher den Schlangenkorb öffnet.

ist oben gezeigt worden; der Eros, die Stephane, der Dreifuß gehören sämtlich nicht zu denjenigen Attributen, welche in synkretistischen Bildungen vorzukommen pflegen. Nicht dem Apollo, der Aphrodite und Hera, sondern der Kybele, der Fortuna, der Nike, vor allen der Isis wurden Attribute entlehnt, um andere Gottheiten damit auszustatten und ihnen dadurch eine allgemeinere Bedeutung zu geben. Mehrere derartige Hygieiadarstellungen sind uns erhalten; Thraemer, der sie zusammengestellt hat [1]), schloß mit Recht die Hygieia des Diptychons und die Landsdowner Statue davon aus. Bei ihnen führt er die Anwesenheit des Eros auf ein subjektives Belieben der Künstler zurück; unsere Auffassung von der Entstehung der Hygieia, welche im Diptychon wiedergegeben ist, erklärt sowohl den Eros als auch die übrigen Absonderlichkeiten.

Die Uebertragung eines Göttertypus, wie wir sie annehmen, und das freie Schalten mit den Attributen ist erst möglich in römischer, wohl erst in hadrianischer Zeit. Es drängt sich die Vermutung auf, daß die Hygieia gleichzeitig geschaffen ist mit dem Asklepios des Diptychons. Die beiden Figuren sind als Gegenbilder paßend und vielleicht hat gerade der Telesphoros, der voraussichtlich der Originalkomposition angehört, den Künstler veranlaßt, neben der Hygieia den Eros zu lassen, damit er dem Telesphoros entspreche.

Die Flügellosigkeit des Eros ist wohl auf Rechnung des Elfenbeinschnitzers zu setzen, dem es geläufig war, die kleinen Putten bald geflügelt, bald ungeflügelt zu bilden [2]). Ferner wird im Original das Mäntelchen des Eros direkt mit der Hygieiastatue zusammengehangen haben, so daß dadurch die kleine Figur festeren Halt bekam. Auch war wohl der Eros und der Telesphoros der Originalgruppe größer. Beide erscheinen sehr klein im Verhältnis zum Asklepios und zur Hygieia, aber wären sie im Relief größer gebildet worden, so hätten sie

[1]) [Roscher, Myth. Lex. I 2787 ff.]

[2]) Besonders charakteristisch dafür ist das Diptychon Quirinianum, auf dessen einer Tafel der Eros Flügel hat, während sie dem Bruder auf der andern Tafel fehlen [Wieseler, Das Diptychon Quirinianum Taf. I. II.]

weit über den Rand hinübergegriffen, wie es jetzt nur mit der rechten Hand des Eros der Fall ist. Eine Abweichung des Reliefs von der Statue erkenne ich auch in der Gewandpartie am rechten Arm der Hygieia, der von einem längeren Aermel verhüllt zu sein scheint. Die linke Seite zeigt, daß der Chiton ärmellos ist, was durch die Gemme bestätigt wird, auf dem rechten Arm konnte also nur das schmale Schulterstück aufliegen. Wir haben hier eine Ungenauigkeit des Elfenbeinarbeiters anzuerkennen. Seine Ungeschicklichkeit spricht sich aus in der Bildung des Gesichts der Hygieia, dessen grobe Formen uns keine Vorstellung zu geben vermögen von dem nachgeahmten Typus.

Die Entstehungszeit des Diptychons bestimmte Pulszky nach den vorher erwähnten Religionsvorstellungen, denen es nach seiner Meinung Ausdruck gab. Er setzte das Werk, dessen Schönheit er über die Maßen pries, in die Zeit der Antonine. Die verschiedenen Mängel der Ausführung, welche wir aufgedeckt haben, lassen eine so frühe Datierung nicht zu.

Caronni stieg tiefer herab und nahm an, das Diptychon sei für Caracalla gearbeitet, der es nach Pergamon habe stiften wollen. Nur die Ueberlieferung, daß dieser Kaiser den Gott dort besucht und gehört hat [1]), bildet die Grundlage dieser Vermutung. Wenn sie überhaupt einer Widerlegung bedarf, so genügt der Hinweis, daß der pergamenische Asklepios in anderer Gestalt gebildet zu werden pflegte, als er auf dem Diptychon erscheint [2]) [vgl. Abb. 3 b, c]. Auf einem ihm bestimmten Weihgeschenk müßten wir sein gewohntes Bild erwarten.

Die richtige Ansetzung gibt sich in Wolters' Urteil zu erkennen, der in den Köpfen den „Eindruck des späteren, zur byzantinischen Kunst hinneigenden Geschmackes" fand. Daß die Arbeit erst um die Wende des dritten Jahrhunderts oder im

[1]) Herodian IV 8, 3: ἠπείχθη ἐς Πέργαμον τῆς Ἀσίας, χρήσασθαι βουλόμενος θεραπείαις τοῦ Ἀσκληπιοῦ.

[2]) Vgl. die von Warwick Wroth a. a. O. zusammengestellten pergamenischen Münzen. [Nomisma II 22 ff., Taf. III. — Abh. Berl. Ak. 1910, Taf. VII—IX. — Brit. Mus. Cat. Mysia pl. XXVIII—XXXIII.]

vierten entstanden ist, macht der Vergleich mit anderen Elfenbeinarbeiten wahrscheinlich, deren feste oder annähernde Datierung möglich ist.

2. Diptychon der Nicomachi und Symmachi.

Tafel V. VI.

Die erste Nachricht von diesem Diptychon gaben die Benediktinerpater Martène und Durand [1]), die zugleich eine kleine Zeichnung desselben von der Hand des Pater Robert Larcher veröffentlichten, welche in Gori's Thesaurus vergrößert wiedergegeben wurde [2]). Zur Zeit der ersten Publikation befand sich das Diptychon zu Montier-en-Der (an der Voise) und diente als Tür eines Reliquienschreins, der in seiner Gesamtheit ebenfalls von Martène und Durand abgebildet wurde. Unter der Tür desselben ist eine metrische Inschrift angebracht in einer Langzeile: HIIS TABULIS HOC DITAT OP' BCHARI' IILLI QVAS PEGRINANTI TERRA BEATA DEDIT.

Der später kanonisierte Bercharius (St. Berchaire) gründete 672 das Monasterium Dervense (Montier-en-Der) und verschiedene Filialen in der Nähe [3]). Um diese mit Reliquien auszustatten, unternahm er eine Reise nach Jerusalem und mehrere Romfahrten [4]). Nach der Inschrift des Reliquienschreins fand er die beiden Diptychontafeln in Palästina, der terra beata. Wenn diese Angabe richtig ist, müssen wir annehmen, daß vor

---

[1]) Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de St. Maur, Paris 1717 Tom. I p. 98.

[2]) Tom. I tab. 6 ad pag. 207. Gori brachte die fortgeerbte falsche Bezeichnung des Diptychons als „Meleretense" auf, indem er das Kloster Montier-en-Der mit dem Kloster Moutier verwechselte. S. über dieses Mabillon, Annal. Bened. II (Paris 1704) im Index s. v. Meleredense. Unser Diptychon müßte lateinisch „Dervense" genannt sein. S. die folgende A.

[3]) Vgl. Mabillon, Annal. Bened. lib. XVI. cap. XVII (vol. I p. 508 ed. Paris 1704) [p. 468 ed. Lucca 1739] ad annum 672.

[4]) Mabillon a. a. O. p. 509: Haec vero monasteria, in primis Dervense, sanctorum reliquiis illustraturus Bercharius, Jerosolymam semel, Romam saepius adiisse dicitur, atque ex iis locis plurimas sanctorum reliquias detulisse, easque in praedictis locis honorifice reposuisse.

des Bercharius Zeit das Diptychon nach dem heiligen Lande verschleppt war, etwa von einem Pilger, der es in einer dortigen Kirche geweiht hatte.

Zur Zeit der französischen Revolution, als auch andere Diptychen aus französischen Kirchenschätzen verschwanden [1]), scheinen dem Kloster Montier-en-Der die beiden Diptychontafeln abhanden gekommen zu sein. Die eine mit der Inschrift Nicomachorum wird seit 1860 im Musée de Cluny aufbewahrt [2]), die andere, Symmachorum, gelangte 1865 ins South-Kensington-Museum. Von ihr veröffentlichte Maskell eine kleine Photographie [3]). Während diese Tafel völlig unversehrt ist und eine glänzend weiße Farbe hat, ist die Pariser dunkelbraun geworden und durch mehrere Brüche sowie den Verlust etlicher Splitter entstellt [4]), so daß die ältere Abbildung nicht ganz entbehrlich ist. In ihrem jetzigen Zustande sind beide Tafeln zwar nach Photographien, aber völlig ungenügend abgebildet von Daremberg und Saglio [5]). Zu den Besprechungen des Diptychons in den aufgezählten Publikationen treten die von Borghesi [6]), Wieseler [7]), Pulszky [8]), Westwood [9]).

Die Tafeln (0,19×0,12) haben dieselbe gewölbte Oberfläche wie das Liverpooler Diptychon [10]). Das Ornament, welches die Tafeln umgibt, ist ähnlich dem des Probianusdiptychons (Meyer Nr. 44) [11]), Palmetten mit Lotosblumen wechselnd. Eine Vorstufe dieses Ornaments sehen wir auf einem elfenbeinernen Gefäß

---

[1]) Vgl. Chabouillet, Catalogue général des camées de la bibl. imp. Nr. 3262, 3263.

[2]) Catalogue du Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny Nr. 2789.

[3]) Maskell, A description of the ivories in the South-Kensington Museum (1865) Nr. 212.

[4]) Dies erklärt sich durch das Geschick der Tafel, die 1860 auf dem Grund eines Brunnens gefunden wurde.

[5]) Dictionnaire des antiq. II S. 276. [Venturi I Fig. 354 f.]

[6]) Ann. dell'Ist. 1849 S. 361.

[7]) Diptychon Quirinianum S. 27 A. 32.

[8]) A. a. O. S. 27.

[9]) Fictile ivories S. 8. 395.

[10]) S. oben S. 221.

[11]) [Venturi I Fig. 329. — W. Meyer Taf. II. — v. Sybel II Fig. 64.]

protokorinthischer Technik[1]), Lotosblumen von Ranken ringförmig umgeben mit einem Doppelblatt in jeder Verbindung der Ranken. Statt der Lotosblume tritt die Palmette ein, und in unzähligen Variationen bildet die rankenumschlungene Palmette eines der beliebtesten Ornamente der Vasenmalerei. Nicht selten wird die Lotosblume nun in die Verbindungspunkte der Ranken gesetzt. Nach dem Ableben der Vasenmalerei begegnen derartige Ornamente besonders in der Terracottaplastik[2]). Die Ränder der Diptychen unterscheiden sich von den gewöhnlichen Formen dadurch, daß keine Ranke mehr die Palmette umzieht, sondern nur die verlängerten Seitenblätter der Lotosblumen einander zustreben. Aehnlich ist das Ornament ausgebildet z. B. an den barberinischen Marmorkandelabern des Vatikans[3]); die beiden Diptychen sind die letzten Monumente des Altertums, die dies geschmackvolle Ornament verwenden.

Im Gegensatz zu dem Liverpooler Diptychon, an dem die tabula ansata die Stelle des oberen Randes einnimmt, ist auf unseren Tafeln und denen des Probianus die tabula unterhalb des oberen Ornamentstreifens angebracht[4]). Beide Diptychen weisen in den Cartouchen dieselben schönen gleichmässigen Buchstaben auf, und zwar das eine den Namen und Titel eines einzelnen Mannes im Nominativ, das andere den Genitiv zweier Familiennamen:

(a) SYMMACHORVM (b) NICOMACHORVM.

Die Genitivform eines Namens auf Geräten pflegt den Eigentümer zu bezeichnen, und in diesem Sinne ist die Inschrift GALLIENI | CONCESSI · V · C auf dem kleinen, zu Rom gefundenen Diptychon aufzufassen[5]). Die Namensangabe auf solchen Diptychen war besonders deswegen nötig, weil man

[1]) Mon. dell' Ist. X 39 a.

[2]) [z. B. v. Rohden, Archit. röm. Tonreliefs Taf. 26.]

[3]) Helbig, Führer[3] 206. 207. [Gall. delle Statue 412. 413. — Amelung, Vatikankatalog II Taf. 60.]

[4]) Bei dem Probianusdiptychon ist der obere Rand giebelförmig gestaltet, ebenso wie auf den Consulardiptychen der Jahre 406 und 428 (vgl. Meyer S. 36). In allen drei Fällen soll dadurch angedeutet werden, daß die dargestellten Vorgänge in einem Hause stattfinden.

[5]) S. Bull. d. commiss. arch. com. di Roma II 1874 Taf. VII, VIII.

dieselben als Briefe an Bekannte schickte und ihre Rücksendung erwartete, wie der Brief Augustins an Romanianus bezeugt (Patrol. lat. ed. Migne XXXIII 80)[1]) „Non haec epistola sic inopiam chartae indicat, ut membranas saltem abundare testetur? Tabellas eburneas quas habeo, avunculo tuo cum litteris misi. Tu enim huic pelliculae facilius ignosces, quia differri non potuit, quod ei scripsi, et tibi non scribere etiam ineptissimum existimavi. Sed tabellas, si quae ibi nostrae sunt, propter huius modi necessitates mittas peto". Die Gewohnheit, auf die zu wirklichem Gebrauch bestimmten Diptychen den Namen im Genitiv zu setzen, ist die Veranlassung geworden, daß man auch auf diejenigen, welche als Geschenke vergeben werden sollten, seinen Namen in derselben Form schreiben ließ. Das Konsulardiptychon vom Jahr 428 trägt die Inschrift FL. FELICIS etc. Die späteren Konsulardiptychen bieten den Namen im Nominativ, mit Ausnahme eines vom Jahr 530 RVF GENN PROB ORESTIS. Hier ist deshalb das Monogramm auch aufzulösen als ORESTIS und nicht als ORESTES, analog dem Diptychon des Clementinus vom Jahr 513, dessen Namen die Inschrift im Nominativ gibt, während das Monogramm nur zu lesen ist als ΚΛΕΜΗΝΤΙΝΟΥ.

Statt des Einzelnamens eines Konsuls bietet eine Diptychontafel zu Brescia[2]) einen Familiennamen in der Genitivform LAMPADIORVM, aber das Bildwerk beweist, daß die Tafel zu einem Konsulardiptychon gehört hat [Abb. 5]. Dargestellt ist darauf der Circus mit der Spina, um welche vier Quadrigen herumfahren, und darüber eine Loge mit drei Insassen. Die Komposition entspricht einer Tafel in Liverpool[3]), worauf drei Personen in einer Loge oberhalb des Amphitheaters gebildet sind. Während aber diese Tafel unter die Beamtendiptychen zu rechnen ist, bezeichnet auf der Lampadiertafel das reich gestickte Triumphalgewand und vor allem das büstengekrönte Szepter, das

[1]) [Augustini epistolae ed. Goldbacher I (= Corp. script. eccles. lat. XXXIV) p. 35.]

[2]) [Meyer Nr. 42. — v. Sybel, Christl. Antike II S. 235.]

[3]) [Meyer Nr. 41. — v. Sybel, Christl. Antike II S. 237. — Venturi I Fig. 135.]

keinem andern Beamten zukommt, die erhöht sitzende Mittelfigur als Konsul. Befremdlich ist es deshalb, daß die Inschrift nicht diesen allein, sondern eine Familie nennt, doch dies erklärt sich dadurch, daß der Konsul nicht der alleinige Spielgeber ist, wie die Darstellung lehrt. Die Nebenfiguren dienen hier nicht nur zum Ehrengeleit des Konsuls, wie etwa auf dem Halberstädter Diptychon [1]), sondern der eine derselben, zur Linken des Konsuls, ist ebenfalls als Spielgeber anzusehen, denn er hält gleich dem Konsul die Mappa bereit. Vergleichen läßt sich damit die Silberschale des Aspar [2]), auf welcher der Konsul mit erhobener Mappa erscheint und rechts von ihm sein Sohn ARDABVR PRETOR; dieser hält die Mappa in der Linken, zur Andeutung der von ihm veranstalteten Praeturspiele. Wir müssen

Abb. 5. — Diptychon Lampadiorum, Brescia. 1:2.]

[1]) [Meyer Nr. 4. — v. Sybel a. a. O. S. 235.]
[2]) S. oben S. 204.

demnach annehmen, daß die Lampadiertafel geschaffen ist, als ein Glied der Familie die Konsulwürde bekleidete, und ein anderes Glied gleichzeitig Veranlassung hatte, Spiele auszurichten. Der einzige Konsul des Namens Lampadius ist uns aus dem Jahr 530 bekannt, die ganze Anlage des Diptychons, die Art, wie die trabea getragen wird, die Güte der Arbeit erlauben nicht, ihm das Diptychon zuzuschreiben. Es muß erheblich viel früher entstanden sein. So bleibt nur die Möglichkeit, daß der darauf porträtierte Konsul ein Angehöriger der Lampadierfamilie war, aber einen andern Namen führte.

Unter den verschiedenen Trägern des Namens Lampadius ist der Stadtpräfekt Roms vom Jahr 365, der nach Seecks überzeugender Vermutung [1]) identisch ist mit C. Ceionius Rufius Volusianus, dem Gatten der Cæcinia Lolliana [2]). Ihr Name läßt an eine Verwandtschaft denken mit Q. Flavius Mæcius Egnatius Lollianus Mavortius, der 355 Konsul war. In demselben Jahr verwaltet Volusianus Lampadius die Præfektur Italiens. Zwar ist ein præfectus prætorio nicht verpflichtet, Spiele zu geben, aber die große Freigebigkeit des Lampadius, von der er als Prætor eine Probe geliefert hatte [3]), und seine außerordentliche Ruhmbegier, die einen Hauptzug seines Charakters ausmachte [4]), lassen es sehr wohl glaublich erscheinen, daß er den Spielen des verwandten Konsuls aus seinen Mitteln weitere hinzugefügt und den Lollianus vermocht habe, die Diptychen mit den Namen ihrer beiden Familien ausgehen zu lassen.

Ich vermute daher, daß die verlorene Tafel die Inschrift LOLLIANORVM hatte, und daß die Mittelfigur auf beiden Ta-

[1]) Hermes XVIII 1883 S. 294.

[2]) Symmachus ed. Seeck S. CLXXVIII. Für diese Verbindung läßt sich noch anführen, daß auch ein Lampadius im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts den Namen Caecina führt, C. I. L. VI 1763.

[3]) Ammianus Marcell. XXVII 3, 6: cum magnificos praetor ederet ludos et uberrime largiretur .... accitos a Vaticano quosdam egentes opibus ditaverat magnis.

[4]) Ammianus ib. 7: vanitatis autem eius exemplum ... hoc unum sufficiet ... per omnia enim civitatis membra, quae diversorum principum exornarunt impensae, nomen proprium inscribebat, non ut veterum instaurator sed conditor.

feln der Konsul Lollianus, sein Nebenmann zur Linken Lampadius war. Zur Prüfung dieser Kombination müßte das Diptychon verglichen werden mit der Kolossalstatue des Lollianus, welche im alten Puteoli dem Wohltäter der Stadt errichtet war und heute unter dem Namen Mamozio auf der Piazza von Pozzuoli steht [1]). Da dieselbe bisher nirgends abgebildet ist, war mir die Vergleichung unmöglich.

Mit der Ansetzung des Diptychons aufs Jahr 355 stimmt die Ausstattung des Circus, der jedenfalls ein Bild des Zirkus maximus sein soll. In diesem wurde während der zweiten Stadtpräfektur des Orfitus (28. April 357 — 25. März 359) [2]) von Constantius der große thebanische Obelisk aufgestellt [3]) neben dem, welchen Augustus aus Heliopolis hatte herbeischaffen lassen. Bei der großen Genauigkeit, mit welcher der Elfenbeinarbeiter sowohl die Viergespanne und Wagenlenker als auch die Ausstattung des Circus zur Anschauung bringt [4]), ist es

[1]) Gervasio, Osservazioni sulla iscrizione onor. di Mavorzio Lolliano, Napoli 1846. [C. I. L. X 1696.]

[2]) Seeck, Hermes XVIII 1883 S. 299.

[3]) Ammianus XVII 4, 1.

[4]) Wichtig wird die Darstellung, weil sie beweist, daß auch die Spina des Circus maximus gleich dem Circus des Maxentius und dem auf einem Lyoner Mosaik [Artaud, Description d'une mosaïque, représentant des jeux du cirque. Lyon 1806. — Daremberg-Saglio, Dictionnaire I 1192, Fig. 1523.] dargestellten große Wasserbecken enthielt. Das Wasser ist von dem Elfenbeinschnitzer durch Wellenlinien angegeben, wie auch sonst Flüssigkeit angedeutet wird, z. B. in den Schalen der Hygieia (Westwood S. 5) und der Ariadne (Westwood S. 395 Nr. 384) und in dem großen Tintenfaß des Probianusdiptychons, das Meyer (S. 38 ff.) als solches richtig erkannt hat. Er hielt aber die Wellenlinien für Riemen und glaubte, daß nur ein kleiner Napf, der darauf steht, mit Tinte gefüllt sei. Dieser scheint angebracht zu sein, um eine Feder hineinstellen zu können; dasselbe Gerät ohne den Mittelnapf findet sich in einer sehr interessanten Miniatur, wo die ganze Oberfläche der auf dem Dreifuß ruhenden Schale purpurfarbig gemalt ist, um die dem Kaiser reservierte Tinte wiederzugeben. Das Tintenfaß steht nämlich hier zu Füßen des thronenden Julian, den die Ueberschrift nennt: ΙΟΥΛΙΑΝΟϹ ΡΩΠΕΥΩΝ ΕΝ ΔΟΛΩ ΕΧΟΝ (sic!) Κ ΚΡΥΜΕΝΟΝ ΕΝ ΤΗ ΧΕΙΡΙ ΤΟ ΕΙΔΟΛΟΝ. Das Bild findet sich auf fol. 374 b der Gregorhandschrift Par. gr. 510; von Bordier, der a. a. O. alle Bilder dieses wichtigen Codex beschreibt, ist es übersehen worden und verdiente eine baldige Veröffentlichung.

gewiß, daß er zwei Obelisken gebildet haben würde, wenn zu jener Zeit schon die beiden die Spina geschmückt hätten. Sollte sich also unsere Kombination auch als falsch herausstellen, so ist doch daran festzuhalten, daß dies Diptychon vor 357 gearbeitet ist und daß die zweite Tafel desselben einen anderen Familiennamen trug. Dadurch bietet es eine Parallele zu dem Diptychon Symmachorum-Nicomachorum.

Die Verbindung der beiden Namen hatte schon bei Gori die Meinung erzeugt, daß bei Gelegenheit einer der Hochzeiten, welche zwischen Gliedern der beiden Familien geschlossen wurden, das Diptychon verschenkt worden sei [1]). Zwischen 392 und 394 vermählte sich Nicomachus Flavianus der Jüngere in zweiter Ehe mit der Tochter des Q. Aurelius Symmachus, 401 scheint dessen Sohn Q. Fabius Memmius Symmachus die Stieftochter seiner Schwester heimgeführt zu haben [2]). Auf den Hochzeitsgeschenken, welche einem jungen Ehepaar dargebracht wurden, pflegen aber die Einzelnamen der beiden Gatten zu stehen und zwar im Vokativ mit einem glückverheißenden Zusatz [3]). Die Genitive der Familiennamen können nach der Analogie der ausgeführten Diptychen nur bedeuten, daß die Symmachi und Nicomachi die Geber des Diptychons waren. Diese Erkenntnis scheint Seeck [4]) zu der Annahme geführt zu haben, daß unser Diptychon unter den Sporteln gewesen sei, welche nach dem glücklichen Abschluß der ersten oder zweiten Heirat unter die Freunde des Hauses verteilt worden sind. Mehrere Briefe des Q. Aurelius Symmachus [5]) sind Begleitschreiben für die sportulæ, die er nach der Hochzeit seines Sohnes verschenkte, aber diese spor-

---

[1]) Goris Ansicht folgten Borghesi a. a. O. sowie Usener (Anecdoton Holderi II not. 33), Wieseler modifizierte sie dahin, daß er das Diptychon zu den „sponsalia", den Verlobungsgeschenken rechnete [Das Diptychon Quirinianum S. 27 A. 32].

[2]) Vgl. Seeck, Proleg. zum Symmachus S. LI ff.; LXXII.

[3]) S. oben S. 206. Auch der Dativ der Namen würde zulässig sein, wie er z. B. auf einem Neujahrsgeschenk vorkommt (Arch. Anz. 1892 S. 174 Nr. 200, 2).

[4]) A. a. O. S. LIX A. 242.

[5]) Epist. IV 14, IX 93, 104, 106, 107.

tulæ nuptiales bestehen in 2 solidi, und auch sonst wird unter sportula stets ein Geldgeschenk verstanden. Ob bei Hochzeiten auch andere Gaben den Freunden verehrt wurden, ist uns nicht bekannt. Gesetzt, daß es der Fall war, und dass gerade Diptychen zu solchen Gaben gehörten, so werden sie nach damaliger Sitte Darstellungen gehabt haben, die auf das bestimmte Ereignis Bezug hatten, sei es die Bilder der Neuvermählten oder eine Szene der Hochzeit, sei es eine Allegorie zur Verherrlichung der Betreffenden. Die religiösen Handlungen, welche auf dem erhaltenen Diptychon gebildet sind, können weder als Hochzeitszeremonien noch als Allegorien aufgefasst werden. Niemand würde in dem Diptychon ein „hochzeitliches" gesehen haben, wenn nicht die vereinigten Familiennamen darauf ständen. Das Diptychon Lampadiorum lehrt uns, dass auch andere Gelegenheiten als Hochzeiten zwei Familien veranlassen konnten, gemeinsam Diptychen zu verschenken.

Ein enger Zusammenhang zwischen den Symmachi und Nicomachi bestand schon lange, bevor die erste der beiden Heiraten geschlossen wurde; dafür liefern die Briefe des Symmachus an Nicomachus Flavianus, deren früheste im Anfang der achtziger Jahre geschrieben sind, zahlreiche Belege. Das vertraute Verhältnis der beiden Männer erklärt sich durch die glaubwürdige Kombination Seecks[1]), dass die Mutter des Symmachus und der Vater des Nicomachus, Volusius Venustus, Geschwister waren. Wie sehr die beiden Familien dem alten Glauben der Väter anhingen, beweisen das christliche Spottgedicht auf Nicomachus Flavianus[2]) und die Schriften des Symmachus zur Genüge. Zwei seiner Briefe an Flavianus (II 34, 53) zeugen von der Gewohnheit der Vettern, gemeinsam an den Kulthandlungen teilzunehmen, und nach des Nicomachus Tode führte Symmachus, einer testamentarischen Bestimmung des Verstorbenen gemäss, eine Restauration des Floratempels aus[3]).

[1]) A. a. O. S. CXIV.

[2]) S. Mommsen, Hermes IV, 1870, S. 350 ff., de Rossi, Bull. crist. 1868 S. 49 ff.

[3]) Vgl. das christl. Gedicht v. 112 ff. Sola tamen gaudet meretrix te consule Flora. ludorum turpis genetrix Venerisque magistra, composuit templum nuper cui Symmachus heres.

Es kann daher nicht befremden, dass im Namen der beiden Familien ein gemeinschaftliches Weihgeschenk gestiftet ist, wie es das Diptychon seinem Bilderschmuck nach zu sein scheint.

Auf der Tafel der Symmachi steht unter einem Eichbaum ein viereckiger Altar mit flackerndem Holzfeuer [1]). Von rechts her tritt eine jugendliche Frau, in der Linken eine Pyxis mit Weihrauchkörnern, von denen ihre Rechte einige ergreifen will, um sie in die Flamme zu streuen[2]). Sie ist in Chiton und Mantel gekleidet und trägt Sandalen und zwei Armringe an den Handgelenken. Ihr Haar ist von Binden durchwunden und mit einem Epheukranz geschmückt. Hinter dem Altar erscheint der Oberkörper eines kleinen Mädchens in gegürtetem Chiton, auch sie mit einem Epheukranz im Haar. Ihre Rechte hält einen Becher, ihre erhobene Linke eine flache Schale mit Früchten, sie versieht den Dienst einer Camilla.

Die Opfergaben lassen nicht erkennen, welcher Gottheit sie gelten; tus et vinum sind die gewöhnlich verbundenen Spenden, die in den meisten Kulten dargebracht werden [3]), und ebenso wird mit Früchten fast jede Gottheit geehrt.

Auch die Anwesenheit einer Camilla lässt auf keinen bestimmten Kult schliessen. Die spärlichen Angaben der alten Schriftsteller über die jugendlichen Opferdienerinnen sind ganz

---

[1]) Auf Reliefs ist es eine große Seltenheit, daß die Scheite des Feuers angedeutet werden, mir ist nur ein noch dazu unsicheres Beispiel dafür bekannt, das Pariser Relief (Clarac 217, 154); in der Miniaturmalerei ist eine dem Diptychon entsprechende Darstellung gewöhnlich. Vgl. Virgilii picturae ant. ed. A. Mai Taf. XLV, LIII. Cod. Par. gr. 510 fol. 174 b, Altar bei der Opferung Isaaks.

[2]) Die acerra, welche bei feierlichen Opfern der Camillus zu halten pflegt, hat die Gestalt eines Kästchens; wenn der Opfernde selbst in einer Hand das Weihrauchgefäß tragen muß, pflegt es eine kleine Pyxis zu sein. Vgl. z. B. die Thronlehne der Sammlung Ludovisi, Röm. Mitt. 1892 S. 55, [Ant. Denkm. I Taf. 7. — Arch. Jahrb. 1911, Taf. 1.] ein Grabrelief des Lateran, Benndorf-Schoene, Lateran 162.

[3]) Vgl. Arnobius, Adv. nat. VII 26: Sequitur, ut de ture deque mero aliquid sine ulla nimietate dicamus. Copulata enim et mixta sunt cerimoniarum et haec genera cultumque adhibentur in plurimum. Seneca, Octavia 700: tura cum superis dares sacrasque grato spargeres aras mero.

allgemein [1]), und auf Monumenten begegnen sie uns sehr selten [2]). Auf einem Sarkophag, der von Campana in Montecelli gefunden wurde [3]), ist bei dem Hochzeitsopfer ein kleines Mädchen zugegen, mit Blumen und Früchten in der Hand, und auf der Silberschale aus Aquileia [4]) assistiert bei dem der Ceres dargebrachten Opfer ein etwas grösseres Mädchen, das einen Korb mit Früchten auf dem Kopfe trägt. Sie sind beide, wie es den nobiles puellæ ziemt, wohlfrisiert und züchtig in ihren Chiton gekleidet, zu dem bei der ersten Figur noch ein Mäntelchen hinzukommt. Die Figur des Diptychons hat lockiges, lose herabfallendes Haar, und der Chiton, dessen Gürtung und Bausch zwar dem der beiden Camillæ entspricht, ist von der rechten Schulter herabgeglitten. Der Gegensatz ist ein beabsichtigter, der Elfenbeinarbeiter hat, wie mehrere Anzeichen verraten, nicht eine Opferhandlung des wirklichen Lebens getreu wiedergegeben, sondern ein ideales, typisches Bild einer solchen schaffen wollen.

Nur die Epheukränze, welche die beiden Figuren tragen, deuten an, daß sie dem Gotte opfern, der κισσοφόρος genannt wird [5]), den der Dithyrambendichter anruft κισσόχαιτ' ἄναξ ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν [6]). Zum Opfer für ihn ist der κάνθαρος geeignet, der hier statt der bei Spenden üblichen Schale und Kanne verwandt war, denn Dionysos selbst gebrauchte als Trinkgefäß ausschliesslich den doppelhenkligen Becher. Für die ihm heilige Stätte paßt die den Altar überragende Eiche, denn wenngleich unsere Ueberlieferung von der Beziehung dieses Baumes zum Dionysos nichts weiß, in den Denkmälern wird der Eichbaum nicht selten zur Szenerie bakchischer Darstellungen benutzt. Auf dem Relief des Palazzo Colonna [7]), dessen Vordergrund

[1]) Macrobius, Saturn. III, 8, 5—7. Servius ad Aen. XI 543.

[2]) [Wandbild aus der Farnesina. Mon. XII Taf. 34, 3. Helbig, Führer[3] 1461. Andere in der Literatur zum Mädchen von Anzio (Helbig[3] 1352), die auch dafür erklärt wird.]

[3]) Abgeb. Mon. d. Ist. IV tav. 9, dazu Brunn, Ann. XVI, 1844, S. 186 ff., Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler S. 105 ff.

[4]) S. oben S. 204 A. 7.

[5]) Aristophanes, Thesm. 988, Pindar, Ol. II 30.

[6]) Pratinas, Fragm. I 17. [Bergk, Poetae lyrici Graeci III[4] S. 559.]

[7]) Matz-Duhn, Ant. Bildw. 3576, Schreiber a. a. O. 15.

einen Hermaphroditen vor einer Dionysosherme zeigt, erhebt sich im Hintergrunde eine knorrige Eiche. Ein Neapler Relief [1]) bietet vor der Gruppe des Silen auf ithyphallischem Esel eine Priapstatuette unter einer laub- und früchtereichen Eiche. Zwei vatikanische Sarkophage [2]) und ein ehemals im Palazzo Gentili befindlicher [3]), auf denen Ariadnes Auffindung durch Dionysos und ein Opfer vor einer bärtigen Statue desselben Gottes dargestellt ist, haben an der Ecke hinter der Statue einen Eichbaum, an der entgegengesetzten Ecke eine Pinie. Auf einem fragmentierten Pariser Sarkophag [4]) gleichen Inhalts waren die Bäume in umgekehrter Anordnung.

Ganz analog den Sarkophagen entspricht dem Eichbaum der einen Diptychontafel auf der andern eine Pinie. Zwei Kymbeln [5]) sind daran befestigt, die wir in zahlreichen Bildwerken an Bäumen aufgehängt sehen. Sie dienten als Weihgeschenke für die Gottheiten, in deren Dienst sie geschlagen wurden, und mehrere Exemplare solcher geweihter Kymbeln sind uns erhalten. Ein aus Bronze gegossenes Exemplar war laut Inschrift der Limnatis gestiftet, der Artemis, die am Taygetos verehrt wurde, ein anderes aus Thessalien der Kora [6]); eine größere Zahl von Kymbeln, die aus Bronzeblech getrieben sind, kamen zu Olympia im Bereich des Metroon zum Vorschein [7]). Im

[1]) Schreiber a. a. O. 54.

[2]) Visconti, Mus. Pio-Clem. V, 8. [Belvedere Nr. 37; Amelung, Vatikankatalog II, Taf. 9.] Gerhard, Ant. Bildw. Taf. CX 2. [Gall. dei Candelabri 173; vgl. Gerhard, Beschreibung Roms II, 2 S. 262. — Auf diesem Sarkophag befindet sich der Eichbaum nicht hinter der Dionysosstatue, sondern am entgegengesetzten Ende.]

[3]) Gerhard, Ant. Bildw. Taf. CX, 1. [Stellt nicht die Auffindung der Ariadne dar, sondern ein Bacchanal.]

[4]) Clarac, Mus. de sculpt. 132. 150. [Auf diesem Sarkophag ist ein Eichbaum weder in der Zeichnung von Clarac zu erkennen, noch ist ein solcher in der Beschreibung von Froehner (Notice de la sculpt. ant. S. 256) erwähnt.]

[5]) Daß κύμβαλα der richtige Name der kleinen Erzbecken ist, die aneinander geschlagen wurden, beweist Fränkel A. Z. 34 (1876) S. 32.

[6]) Beide Exemplare veröffentlicht von Fränkel a. a. O. Taf. 5.

[7]) Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia. Abh. der Berl. Ak. 1879. 33. [Olympia, Die Ergebnisse IV S. 70 f., Taf. XXVI.]

Kult der großen Mutter fanden die κύμβαλα ὀξύφθογγα die häufigste Verwendung, doch sie gehören auch zu den gebräuchlichsten Instrumenten des bakchischen Thiasos, so daß ihre Weihung an Dionysos nichts Befremdliches haben würde. Selbst die Pinie mit Kymbeln kommt anderswo unter dionysischen Symbolen vor [1]), aber sie ist eigentlich der heilige Baum der Kybele, „grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis exuit hac hominem truncoque induruit illo“ (Ovid Met. X 104). In den Monumenten, welche uns die Göttermutter und ihren Liebling Attis oder eine der beiden Figuren vorführen, ist ihnen häufig die Pinie gesellt [2]) und auf zahlreichen Taurobolienaltären ist sie als Symbol gebildet [3]), meist mit Kymbeln und anderen Weihgaben behangen. Es ist daher zu untersuchen, ob etwa auf dem Diptychon die Pinie eine Beziehung zur Kybele hat.

Unter dem Baum steht ein kleiner runder Altar mit lodernder Flamme, davor schreitet nach rechts eine jugendliche Frau [4]). Sie trägt Sandalen und ist gekleidet mit ärmellosem Chiton und Mantel. Ersterer ist hochgegürtet und von der rechten Schulter herabgeglitten, so daß diese und die rechte Brust entblößt wird, der Mantel ist, damit er nicht hinderlich sei, um die Hüften gebunden, wie es bei Opfern und Kulthandlungen ist. Das Gewand des Kalchas z. B. und des Opferdieners auf der Kleomenesbasis [5]) ist in dieser Weise angeordnet, Frauen, die über dem Chiton den Mantel ebenso gegürtet haben, sind besonders zahlreich in Darstellungen, die sich auf den Kult des Dionysos beziehen [6]).

---

[1]) z. B. auf dem Onyxbecher des Cab. des médailles (Babelon, Le cabinet des ant. Taf. XLV). [Nach der Beschreibung von Babelon (Text S. 147 und Guide illustré au Cab. des méd. S. 157 ff.) sind es Eichen und Apfelbäume.]

[2]) Vgl. Zoega, Bassor. XIII; A. Z. 1863 Taf. 176; C. I. L. VI 505, 509; Müller-Wieseler D. a. K. II 812.

[3]) C. I. L. VI 497, 504. 505, 509–512.

[4]) In Goris Abbildung macht das Gesicht einen ältlichen Eindruck; der ganze Habitus der Figur und die erhaltenen Reste des Kopfes lassen erkennen, daß sie jugendlich ist.

[5]) Röm. Mitt. 1893 S. 201 ff. [1905 S. 307.]

[6]) Vgl. z. B. die Stuckreliefs aus dem Hause bei der Farnesina. [Mon. dell'Ist. Suppl. Taf. 34. 35.]

Auf Dionysoskult deutet auch bei der Figur des Diptychons wieder der Epheukranz, der ihre gelösten, frei zum Nacken herabwallenden Haare ziert. In beiden Händen trägt die Frau je eine gesenkte große Fackel, die an dem Feuer des Altars entzündet zu sein scheinen. Auf dem Stuckreliefbild einer Mysterienszene [1]) hält eine ihr gleichgekleidete Frau zwei Fackeln in die Flammen eines ländlichen Altars. Diese Fackeln sollen wohl dieselbe Verwendung finden wie die der Diptychonfigur, denn auch diese ist in einer Mysterienhandlung begriffen.

Die einzelne gesenkte Fackel ist auf antiken Denkmälern sehr häufig, bald zu einem bestimmten Zweck verwandt, bald als Symbol. Wir sehen mit der gesenkten Fackel ein Opferfeuer entzünden [2]), wir sehen sie als Waffe benutzt von Göttern gegen die Giganten [3]), von den Erinyen gegen schuldige Menschen [4]). Hesperus, der bei dem Hochzeitszuge zu Peleus und Thetis dem Hymenæus voranschreitet [5]), senkte die Fackel, um den Weg vor den Füßen des ihm folgenden Gottes zu erleuchten. Der Gedanke, der den Künstler zu dieser Darstellung führte, war wohl, daß Hymenæus nicht straucheln darf, ebenso wie die Braut von diesem bösen Omen bewahrt werden muß [6]). Den Zweck der Fackel im Arm der Iphigenie auf einem Berliner und Weimarer Sarkophag [7]) werden wir weiter unten erläutern. Ohne Bedeutung ist es, wenn die gesenkte Fackel in der Hand eines Tanzenden erscheint, der sie im nächsten Augenblick

---

[1]) [a. a. O. Taf. 34]

[2]) Eine alte Frau vor niedrigem Altar auf einer Kandelaberbasis, Ann. d. Ist. 1847 S. 286. [Mon. IV Taf. 42.]

[3]) Vgl. z. B. Hekate auf dem Pergamenischen Altarfries. [Altertümer von Pergamon III, 2 Taf. 8.]

[4]) So wendet sich die Erinys z. B. gegen Althaia auf Meleagersarkophagen. [Robert, Sarkophagreliefs III, 2 Taf. 77 und 89 ff., Nr. 226 b. 275—278. 285 a. 287 a.]

[5]) Sarkophag der Villa Albani (Helbig, Führer[3] 1887) [Robert, Sarkophagreliefs II Taf. 1.].

[6]) Die Vermeidung des Strauchelns ist die im Altertum geläufige Erklärung des Brauches, die Braut über die Schwelle zu heben, Rossbach, Untersuch. über die röm. Ehe S. 309.

[7]) Robert, Sarkophage II 177. 178 [Taf. 59].

wieder erheben wird, so der Eros der Aschenkiste des L. Lucilius Felix [1]) und ein Satyr einer zersägten Kandelaberbasis [2]). Symbolische Bedeutung gewinnt die gesenkte Fackel in der Hand des Todesgenius, der sie auf den Boden setzt, um die Flammen zu zerdrücken, und dadurch sinnbildlich das Verlöschen des Lebenslichtes anzuzeigen. Das Verlöschen des Lichtes bezeichnet die gesenkte Fackel ebenfalls bei Lichtgottheiten und Sternbildern [3]).

a. b.

Abb. 6. — a) Athenische Kupfermünze, Berlin. b) Denar des Vibius Pansa, Berlin.

Zwei gesenkte Fackeln kommen in symbolischer Bedeutung meines Wissens gar nicht vor. Auf römischen Münzen des C. Vibius C. F. Pansa, die um 90 a. Ch. geprägt sind [4]), ist Demeter dargestellt, die geraubte Tochter suchend [Abb. 6b]. Sie eilt nach rechts, vor ihrem Fuß ist auf etwas erhöhter Linie ein Schwein gebildet als Anspielung auf die Version des Mythus, nach der Schweine durch ihr Wühlen die Spuren der Persephone verwischt hatten [5]). Demeter hat zwei kurze Fackeln, die sie vor sich streckt und etwas senkt, da sie ja auf dem Boden den Abdruck der Füße ihrer Tochter suchen muß [6]).

[1]) Helbig, Führer[3] 779. [Altmann, Grabaltäre S. 110. — Capitolin. Museum. Galleria 10.]

[2]) Zoega, Bassoril. II 85.

[3]) Vgl. z. B. Selene. Müller-Wieseler, Denkm. a. K. II 174 a, Jahrb. 1888 Taf. 10. 8. Phosphoros auf Phaetonsarkophagen, Wieseler Phaeton S. 49. An solche Darstellungen schließt sich an die ΝΥΞ, die beim Aufgang des ΟΡΘΡΟϹ verschwindet, in trefflichen Miniaturen des Psalters. S. Kondakoff. Hist. de l'art byz. II S. 37 nach dem Par. gr. 139, Agincourt, Peintures. [Bordier. Description des peintures S. 114.]

[4]) Babelon, Monn. de la Rép. II 541 N. 6, 7. [Grueber, Coins of the roman republic in the Brit. Mus. pl. XXXVI, 6. 7.]

[5]) Diese Erklärung s. bei Müller-Wieseler D. a. K. II 94.

[6]) Der Stempelschneider, der für den Sohn jenes Pansa 41 a. Ch. die Münzstempel fertigte (Babelon a. a. O. 545), übernahm die Figur der Demeter, ersetzte aber das Schwein durch den Pflug, die gesenkten Fackeln durch erhobene. [Grueber a. a. O. pl. L, 2.]

Athenische Münzen zwischen 146 und 87 a. Ch. geprägt[1]), zeigen eine ruhig stehende Frau, in einfachem ärmellosem Chiton gekleidet, der ziemlich hoch gegürtet ist, mit zwei langen Fackeln, die sie ähnlich hält wie die Diptychonfigur [Abb. 6a, in Einzelheiten von der hier beschriebenen Münze abweichend]; der einzige Unterschied ist, daß bei der letzteren beide Fackeln auf den Armen liegen, die Figur der Münzen dagegen das obere Ende der dem Beschauer zugewandten Fackel unter die Achsel genommen hat. Der ruhige Stand der Figur verbietet uns, auch in ihr die Kora suchende Demeter zu sehen, Beulé hat die Figur Persephone genannt und die Fackeln als Attribut aufgefaßt. Wenn dieselben das Attribut der Göttin bilden, pflegen sie aufgerichtet zu sein. Zwar die inschriftbezeugte Kora einer rotfigurigen Hydria[2]), welche dem Drachenkampf des Kadmos zuschaut, hat nur eine aufrecht stehende Fackel neben sich, an die sie ihre erhobene Linke legt, die zweite Fackel ist gesenkt und die Göttin stemmt ihre Rechte auf den Schaft — Gerhard nahm daher an, daß Kora hier als Lichtgöttin dargestellt sei —, doch ein jüngst von Philios veröffentlichtes Relief aus Eleusis bietet eine ähnliche Persephonefigur[3]). Ihr liegt eine lange, oben brennende Fackel im linken Arm, eine zweite hält ihre Rechte mit der Flamme nach unten. Dem attischen Bildhauer des fünften Jahrhunderts, der das Relief schuf, war die eleusinische Göttin keineswegs eine Lichtgottheit, seine Darstellung heischt daher eine andere Erklärung. Da es bei Fackeln, die aus einem leicht brennbaren harzigen Holz oder aus Pech und Werg bestehen[4]), oft notwendig ist, die absterbende Flamme durch Niederhalten neu zu beleben, ist es wahrscheinlich, daß

---

[1]) Beulé, Les monnaies d'Athènes S. 198. [Eph. arch. 1911, S. 50.] Tetradrachmen bieten die Figur nach links gerichtet als Symbol neben der Eule. Bronzemünzen haben dieselbe Figur, allein in umgekehrter Richtung. Ueber die Zeit der Münzen vgl. Poole, Cat. of greek coins, Attica S. XIV.

[2]) Furtwängler, Berliner Vasensammlung 2634.

[3]) Athen. Mitt. 1894, S. 163 ff., Taf. VII. [Ruhland, Die eleusinischen Göttinnen, Taf. II.]

[4]) Blümner, Terminologie und Technologie der Gewerbe II, S. 354. [Pauly-Wissowa, Realencyclopädie VI 1945. Mau.]

der Reliefbildner dies Motiv bei der Persephone verwandte, um dadurch eine gefällige Abwechslung zu schaffen und nicht zwei aufrecht stehende Fackeln bilden zu müßen. Dem Vasenmaler mußte solche Abwechslung um so willkommener sein, als unmittelbar neben die Kora eine Artemis mit zwei hochgerichteten Fackeln gestellt ist. Er ließ daher seine Kora die eine Fackel als Stütze gebrauchen.

Ebensowenig wie auf dem Relief und der Vase haben die gesenkten Fackeln des athenischen Münzbildes eine symbolische Bedeutung, die Beulé darin zu finden scheint. Er sagt nämlich von der Figur „elle penche vers le monde inférieur, vers les enfers les flambeaux". Daß aber im Altertum die zur Erde gekehrten Fackeln eine Beziehung auf das Totenreich ausdrücken sollten, oder wie im modernen Leben Trauer um Tote bezeichneten, ist weder aus den Monumenten, noch aus der Ueberlieferung zu schließen. Die Fackeln in den Händen der Münzfigur deuten vielmehr eine Handlung des Kultes an, bei der die Fakkeln in der dargestellten Weise gesenkt gehalten werden mußten. Die Figur ist demnach als Priesterin anzusehen oder als Göttin, sei es Persephone, sei es Demeter, auf die, wie so oft [1]), eine priesterliche Funktion übertragen ist. Das Wesen der betreffenden Funktion lehren uns zwei Reliefs kennen.

Winckelmann hat nach einer Zeichnung ein verschollenes Relief publiziert [2]), darauf er des Oedipus Sühnung im Hain der Eumeniden erkannte. Eine vollständigere Replik desselben Originals, dessen Figuren aber in umgekehrter Richtung dargestellt sind, befindet sich im Museum zu Neapel [3]). Brunn sprach zuerst die Ansicht aus [4]), daß hier nicht jene bestimmte Situation, sondern eine Mysterienszene allgemeinen Charakters gebildet sei; seine Meinung wird bestätigt durch den Vergleich

[1]) Als charakteristisches Beispiel solcher Uebertragung erscheint mir besonders die Hygieia, welche die Schlange füttert, wie es die Priester oder Priesterinnen bei den Tempelschlangen tun mußten.

[2]) Mon. ined. II tav. CIV. [Röm. Mitt. 1910 S. 105.]

[3]) Mus. Borb. V tav. 23. [Röm. Mitt. 1910 S. 104.]

[4]) Neue Jen. allgem. Literaturz. 1846 S. 963 f.

mit verwandten Denkmälern, besonders einem römischen Aschengefäße, das Donna Ersilia Lovatelli veröffentlicht hat [1]). Auf dem Rund der Urne sind drei Szenen geschieden, das Opfer eines Schweines, welches der Einzuweihende gemeinsam mit einem Priester darbringt, die κάθαρσις, bei der dem verhüllt dasitzenden Neophyten von einer hinter ihm stehenden Frau ein λίκνον über das Haupt gehalten wird, und die ἐποπτεία, der Eingeweihte vor Demeter und Kora, die Schlange der ersten liebkosend. Dem Neapler, sowie dem verschollenen Relief fehlt die letzte Szene, von der ersten ist nur der Priester beibehalten, welcher mit der Rechten Wein [2]) in die Flamme eines Altars gießt, nachdem er vorher Früchte geopfert hat, wie die leere Schüssel auf seiner Linken verrät [3]). Bei der κάθαρσις entspricht die Figur des Einzuweihenden ganz der des Aschengefäßes, aber die Frau mit dem λίκνον ist ersetzt durch eine Frau, welche die Flamme zweier gesenkter Fackeln an die Seite des fellbelegten Sitzes, des ἱερὸς σκίμπους [4]), hält. Die reinigende Kraft des Feuers ist allgemein bekannt [5]), doch dieser spezielle Ritus ist nicht mit Sicherheit zu erklären. Vielleicht liegt der Gedanke zugrunde, daß der Einzuweihende als etwas Unreines verbrannt werden müßte, und deshalb wird symbolisch das Feuer, das ihn verzehren sollte, angedeutet [6]). Charakteristisch ist für die Zeremonie, daß die Fackelträgerin den Kopf abwendet, gleichwie die Angehörigen eines Verstorbenen oder diejenigen, welche durch die Umstände

---

[1]) Bull. della comm. arch. comun. VII 1879 tav. II—V S. 5. 18, wiederabgedruckt E. Caetani Lovatelli, Antichi mon. illustrati tav. II—IV S. 26 ff. [Rizzo, Röm. Mitt. 1910, Taf. VII. — Helbig, Führer[3] 1325.]

[2]) Vielleicht ist auch eine andere Flüssigkeit in der Kanne, da bei chthonischem Kult die Weinspende ungewöhnlich ist. Diels, Sibyllin. Blätter S. 70 ff.

[3]) Bei dem Schweineopfer des Aschengefäßes und eines entsprechenden Turiner Reliefs (Lovatelli tav. IV 9) [Röm. Mitt. 1910 S. 132] finden sich Früchte auf der Schale des Priesters.

[4]) Vgl. Dieterich, Rhein. Mus. 48, 1893, S. 276.

[5]) Vgl. Diels a. a. O. S. 47 ff.

[6]) Ist es ein Zufall, daß Amphitryo und sein Diener je zwei Fackeln zum Anzünden des Feuers benutzen, welches Alkmene verzehren soll? (Engelmann, Beiträge zu Euripides I [S. 5 f.].)

veranlaßt waren, den Scheiterhaufen eines Toten anzuzünden, dies mit abgewandtem Gesicht ausführten, z. B. die Trojaner nach dem Tode des Misenus „pars ingenti subiere feretro, triste ministerium, et subiectam more parentum aversi tenuere facem“ [1]). Durch die Wendung des Kopfes unterscheidet sich die Fackelträgerin von der fackelhaltenden Frau des Diptychons, mit der sie sonst auffallend übereinstimmt, die ganze Stellung [2]), die Haltung der Fackeln, deren Form [3]) und die Gewandung sind bei beiden Figuren völlig gleich. Den kleinen Abweichungen, welche darin bestehen, daß auf den Marmorreliefs die rechte Schulter nicht entblößt ist, die Füße ohne Sandalen, die Haare anders geordnet und ohne Kränze sind, ist kein grosses Gewicht beizulegen. Ebenso ist auf einem Gemälde die Frau, welche das λίκνον hält [4]), von der Figur des Aschengefäßes, welche dieselbe Funktion ausübt, leicht differenziert. Es kann daher nicht zweifelhaft sein, daß der Elfenbeinarbeiter auf der Tafel der Nicomachi die Vorbereitung einer mystischen κάθαρσις hat darstellen wollen. Auch die Bedeutung der athenischen Münzfigur ist nach dem Gesagten klar und die Iphigenie der erwähnten beiden Sarkophage [5]) wird dadurch verständlich. Sie trägt im linken Arm das kleine Idol der Artemis, zu dessen κάθαρσις sie ans Meer zieht, im rechten eine Fackel, die gesenkt ist, weil sie bei der Reinigung dienen soll.

Losgelöst aus dem Zusammenhange begegnet uns die Fackelträgerin der Reinigungsszene noch einmal auf einem Taurobolienaltar [6]), der zeitlich dem Diptychon nicht sehr fern stehen

[1]) [Vergil, Aeneis VI 222 ff.]

[2]) Auf der Abbildung des verschollenen Reliefs ist die Figur nach links gewandt.

[3]) In allen drei Fällen bestehen die langen Fackeln aus einzelnen dünnen Stäben, aber das Neapler Relief gibt nicht, wie die beiden andern, die verbindenden Ringe an.

[4]) Bellori, Pict. ant. cryptarum Rom. XII, wiederholt bei Ers. Lovatelli Taf. IV 3.

[5]) Robert, Sarkophage II 177. 178.

[6]) Abgeb. Arch. Zeit. 21. 1863 Taf. 177, besprochen daselbst von Conze und Gerhard S. 73 ff. [I. G. III 172. — Athen, Nationalmuseum Nr. 1746; Svoronos Taf. 80. — Eph. arch. 1911, Taf. 4, 1; S. 39 ff. — Arch. Jahrb. 1913 S. 7.]

dürfte [1]). Derselbe ward in Athen der Kybele errichtet, von dem in Argos ansässigen Athener Archeleos, welcher schon bevor er in der Vaterstadt die Taurobolienweihe erhielt, in Argos die Würde eines κλειδοῦχος Ἥρης und in Lerna die eines δᾳδοῦχος Κόρης Βασιλᾶν Διός erlangt hatte. Auf der einen Langseite des Altars thront zwischen zwei Pinien die Göttermutter und links von ihr steht ihr Liebling Attis, auf der entgegengesetzten Seite sitzt Kybele mit einer anderen weiblichen Gottheit, an deren Seite eine männliche Figur mit erhobener brennender Fackel steht, während Kybele eine Fackelträgerin gleich der des Neapler Reliefs neben sich hat. Am oberen Rand über den Figuren sind drei Bukranien angebracht, eine Guirlande zieht sich von einem zum andern und an den beiden tiefsten Stellen derselben sind vermittelst dreier Fäden zwei ringförmige Gegenstände aufgehängt, deren Bedeutung den Herausgebern unklar geblieben ist. Es sollen Kränze sein oder Nachahmungen von Kränzen aus Edelmetall, wie sie sowohl an profanen Orten, besonders aber in den Kirchen verwendet zu werden pflegten. Ein solcher Kranz schwebt über Theoderichs Haupt auf dem Mosaikbilde seines Palastes in Sant' Apollinare Nuovo zu Ravenna [2]), über dem Haupt der Konsuln auf dem Diptychon des Magnus und deren Kopien [3]). In den Kirchen hängen sie am Ciborium befestigt über dem Altar [4]) oder über anderen heiligen Stätten [5]). Von den in Kirchen gebrauchten Metallkränzen, die als Votivkronen bezeichnet werden, sind mehrere Exemplare des siebenten Jahrhunderts in Spanien gefunden worden [6]). Aus der Darstellung des Taurobolienaltars dürfen wir schließen, daß in den Zeiten des aussterbenden Heidentums derselbe Schmuck in heidnischen Heiligtümern verwandt worden ist. Mir ist ein

---

[1]) Vgl. Henzen, Bull. dell' Ist. 1867 S. 175.

[2]) Garrucci, Storia dell'arte crist. IV 243.

[3]) [Meyer Nr. 18–22. — v. Sybel II S. 233. 236.]

[4]) Vgl. z. B. Rohault de Fleury, La messe pl. 94.

[5]) Vgl. z. B. den Sarkophag des Erzbischofs Felix († 705) in Ravenna, Garrucci a. a. O. V 392.

[6]) Jetzt im Musée de Cluny aufbewahrt Lasteyrie, Descr. du trésor de Guarrazar, Paris 1860. Taf. II. III.

anderes Beispiel dafür bekannt, ein Silberbecken in Wien [1]), auf dem sechs Göttergestalten in Relief getrieben sind und jedesmal zwischen den Figuren eine Guirlande mit dem herabhängenden Kranz.

Die auf dem Taurobolienaltar neben Kybele thronende Göttin, welche den Hinterkopf mit dem Gewande bedeckt hat und in den Händen eine schlangenumwundene Fackel hält, ist von Conze Demeter, von Gerhard Kora genannt worden, weil er die andere für Demeter nahm. Diese Ansicht Gerhards ist unhaltbar, da die Figur durch Modius und Tympanon als Kybele sicher gekennzeichnet ist, eben deswegen aber besteht Gerhards Einwand gegen Conzes Benennung zu Recht, daß nämlich die aus Euripides wohlbekannte Gleichsetzung der phrygischen Erdmutter mit der eleusinischen einer Gruppierung der beiderseitigen Kultbilder widerstrebt. Es bleibt daher die Annahme übrig, daß Kybele, von der es in den Orphischen Argonautica heißt (A 22) ἅ τ' ἐν Κυβέλοις ὄρεσιν μητίσατο κούρην Φερσεφόνην περὶ πατρὸς ἀμαιμακέτου Κρονίωνος, die von Julian mit der Demeter identifiziert wird [2]), hier der Demeter substituiert ist. Die Bedeckung des Hauptes ist bei Kora nicht gewöhnlich, aber gerade bei der Mysterienszene des römischen Aschengefäßes erscheint sie mit dem Gewand auf dem Haupt. Der Fackelträger neben der Kora [auf dem athenischen Altar] wird daher als Porträt des Archeleos, des δᾳδοῦχος Κόρης aufzufassen sein, zu dessen Daduchenwürde die Fackelträgerin rechts von den thronenden Göttinnen eine bestimmte Beziehung zu haben scheint. Auf den Reliefs nämlich, wo dieselbe Figur die κάθαρσις vollzieht, hält der Verhüllte eine unangezündete Fackel; die Vermutung ist nicht abzuweisen, daß es sich hier nicht um eine einfache Reinigung oder Einweihung in Mysterien handelt, sondern um die Weihung zur Daduchie. Die Fackelträgerin konnte daher von Archeleos verwendet werden als Symbol seiner Würde, als Erinnerung an den Akt, durch den er die μυστιπόλους δαΐδας erlangte.

---

[1]) Arneth, Gold- und Silbermonumente des allerhöchsten Kaiserhauses Taf. S VII.

[2]) Or. V 159 B.

Sehr ähnlich wird den betrachteten Fackelträgerinnen auch eine Figur des pompejanischen Gemäldes gewesen sein, welches die linke Vestibülwand der Casa di M. Lucrezio schmückte (Helbig 1399) [Abb. 7]. Nur die untere Hälfte ist erhalten. Die Stellung der Frau auf der linken Seite und die Art, wie sie die Fackeln hält, entspricht völlig der Diptychonfigur. Panofka [1])

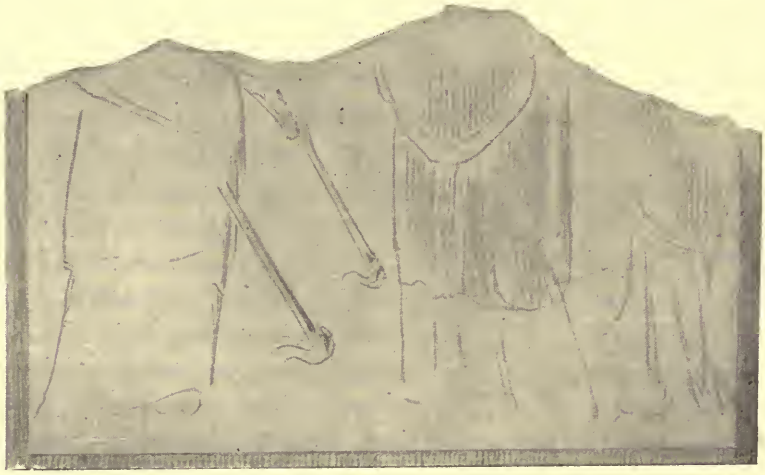


Abb 8. — Pompejanisches Wandgemälde (Casa di M. Lucrezio, Helbig 1399).

sah in der Frau eine Pronuba, welche die Braut nebst Brautjungfer, die beiden ihr gegenüber stehenden weiblichen Gestalten, empfinge, und er stützte seine Deutung durch die des Gegenbildes (Helbig 1469), darauf er den Bräutigam und Hymenaeos zu erkennen glaubte. Dies Bild führt aber vielmehr, wenn anders Helbigs Beobachtungen richtig sind, eine Komödienszene vor, wodurch ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern sehr unwahrscheinlich wird. Die umgekehrte Haltung der Fackeln bleibt bei Panofkas Deutung unverständlich, ebenso bei der Minervinis [2]), welcher die Fackelträgerin Hekate nennt und die beiden anderen Frauen Demeter und Persephone. Avellino [3])

[1]) Bull. dell' Ist. 1847 S. 130; Arch. Zeit. 1847 S. 141.
[2]) Bull. napol. n s. IV S. 52.
[3]) Bull. arch. napol. V S. 33, VI S. 2.

und Raoul Rochette [1]) dachten an die im Homerischen Hymnus geschilderte Begegnung der ihre Tochter suchenden Demeter mit Hekate [2]). Gegen diese Deutung läßt sich nicht der Einwand erheben, den wir oben gegen die Deutung des athenischen Münzbildes auf Demeter geltend machten, denn es ist der Situation angemessen, daß Demeter vor Hekate den Lauf hemmt, aber wir würden den Rest einer oder zweier Fackeln zu sehen erwarten, die Hekate charakterisieren könnten, die σέλας ἐν χείρεσσιν ἔχουσα Göttin des Hymnus. Ferner befremdet bei dieser Auffassung des Bildes die dritte Figur, welche Avellino und Rochette als Lokalgottheit bezeichnen, denn derartige Personifikationen pflegen zu sitzen oder wenigstens sich anzulehnen, während die Figur des Bildes ganz das Aussehen einer Begleiterin oder Dienerin der vor ihr stehenden Frau hat. Ich vermute daher, daß auch das pompejanische Gemälde die Vorbereitung einer mystischen Weihe darstellt, bei der die Anwesenheit anderer weiblichen Personen einer weiteren Erklärung nicht bedarf [3]). Vielleicht waren die beiden Frauen des Bildes in der Vorbereitung eines Opfers begriffen, wie wir es auf der Diptychontafel der Symmachi von zwei Personen ausgeführt sehen. Daß dies Opfer im engsten Zusammenhang steht mit der Darstellung der anderen Diptychontafel, wird durch die durchmusterten Denkmäler sehr wahrscheinlich gemacht.

Auf dem römischen Aschengefäß und den verwandten Marmorreliefs bringt zwar ein Priester das Opfer dar, welches der eigentlichen Weihe vorangeht, aber darum ist es keineswegs ausgeschlossen, daß in anderen Mysterien eine Frau die Stelle des Priesters vertrat. Wie die dritte Szene der Aschenurne lehrt, handelt es sich hier um die Mysterien der eleusinischen Gottheiten [4]), auf dem Diptychon weisen die Efeukränze auf

---

[1]) Journ. des sav. 1852 S. 70.

[2]) [Hom. Hymn. IV 52.]

[3]) Mehrere Personen sind z. B. zugegen bei der Weihe des römischen Wandbildes. Bellori Taf. XII. [oben S. 261 A. 4.]

[4]) Charakteristisch ist hier, daß wir in dem λίκνον keine Gegenstände erblicken; auf dem römischen Wandbild, einem Campanarelief (Lovatelli

dionysischen Kult, die Fichte auf den der Kybele. Der orgiastische Kult des Dionysos floß oft zusammen mit dem der großen Mutter [1]), der gleichen Charakters war, und das nahe Verhältnis der beiden Gottheiten findet seinen Ausdruck z. B. in den Worten des Plutarch (Amat. XVI 7 [758 F]): τὰ γὰρ μητρῷα καὶ παγκὰ κοινωνεῖ τοῖς βακχικοῖς ὀργιασμοῖς. Von Q. Aurelius Symmachus sowohl als auch von Virius Nicomachus Flavianus wissen wir, daß sie der Mater Deum besondere Verehrung zollten [2]), doch bei unserer jetzigen mangelhaften Kenntnis der mystischen Weihen ist es unmöglich zu entscheiden, welchem Kult die Ceremonien der Diptychonreliefs angehören. Wir müssen uns begnügen mit der Konstatierung der Tatsache, daß die beiden Reliefs zwei zusammengehörige Szenen einer Weihehandlung vorstellen. Die Analogie der Taurobolienaltäre, welche nach Empfang der Bluttaufe von den „Wiedergeborenen" errichtet wurden, drängt zu der Kombination, daß unser Diptychon der Gottheit dargebracht worden ist, als einige Glieder der Familien der Symmachi und Nicomachi die Weihen erhalten hatten, darauf die Reliefs sich beziehen. Die Zeit läßt sich nicht mehr bestimmen, mit einiger Zuversicht kann man nur sagen, daß die Arbeit gefertigt ist, als Q. Aurelius Symmachus und Virius Nicomachus Flavianus, die eifrigen Verfechter der von den Vätern ererbten Religion, die Familienhäupter waren, d. i. in dem Zeitraum von 376—394.

Die Schöpfung eines so erfreulichen Werkes im letzten Viertel des vierten Jahrhunderts erscheint fast unglaublich, zumal wenn wir das Werk mit zeitlich früheren vergleichen, z. B.

---

tav. IV, 5) [Röm. Mitt. 1910 S. 133. — v. Rohden, Archit. röm. Tonreliefs Taf. 46. Hier ist der Inhalt des λίκνον nicht sichtbar; vgl. v. Rohden, Text S. 262.], einer Gemme (Jahrb. III 1888 Taf. II, 5), einem der Stuckreliefs [Mon. Suppl. Taf. 34], wo verschiedene Anzeichen für Dionysischen Kult sprechen, liegen Früchte und der Phallos im λίκνον.

[1]) Kießling zu Horaz Carm. I 16, 7, über die späten Denkmäler, welche vom Zusammenfließen der beiden Kulte zeugen: Conze, Denkschr. der Wiener Ak. 24, 1876 S. 66.

[2]) Vgl. Symmachi Epist. II, das christl. Spottgedicht V103 ff. [Hermes IV (1870) S. 357.]

dem Diptychon der Lampadii und denjenigen Reliefs des Konstantinsbogens, die eigens für diesen gearbeitet sind [1]). Bei den letzteren ist der gewaltige Abstand von unserem Diptychon aus der Verschiedenheit des Materials zu erklären, bei der Lampadiertafel ist in Betracht zu ziehen, daß sie fabrikmäßig hergestellt ist mit einer Menge anderer, die gleich ihr als Konsulargeschenke verteilt werden mußten. Das Diptychon der Nicomachi und Symmachi ist ein einzelnes, gewiß mit größerer Sorgfalt gearbeitetes Werk. Ferner war auf den verglichenen Reliefs eine schwierigere Komposition zu schaffen, und die einzelnen Figuren mußten von den Bildnern selbst erfunden werden, oder höchstens konnten kurz zuvor entstandene Typen benutzt werden. Auf unserem Diptychon handelt es sich nur um zwei größere Figuren mit wenig Beiwerk, und für die Darstellung ließen sich gute antike Vorbilder wählen. Die Besteller waren hochgebildete Männer, mit literarischem Interesse und selbst literarisch tätig, gewiß fehlte ihnen auch Interesse und Verständnis für die Kunst nicht. Es ist daher denkbar, daß sie selbst die Komposition des Diptychons angegeben und die Vorbilder bestimmt haben. Der Künstler, dem die Arbeit übertragen wurde, besaß noch die Fähigkeit, seine Vorbilder verhältnismäßig gut wiederzugeben, so daß er dem Verfertiger des Liverpooler Diptychons nur wenig nachsteht [2]).

Trefflich sind auf beiden Tafeln die Bäume benutzt, um den Raum oberhalb der Figuren auszufüllen, und der Charakter der Eiche wie der Fichte ist trefflich zum Ausdruck gebracht. Vorbilder für die sorgfältige Behandlung der Bäume boten wohl die hellenistischen Reliefbilder. Weniger gut geraten ist dem

---

[1]) Bellori, Veteres arcus, tab. 22. 23. 46. 47. [Papers of the British School at Rome IV Taf. 35—37. — Venturi I Fig. 26—29. 37. 38. — Strong, Roman Sculpture pl. CIII. CIV. — Dölger, Konstantin der Grosse und seine Zeit Taf. V. VI.]

[2]) Für das Fortleben dieser Fähigkeit in der Kleinkunst zu der Zeit, wo die Marmorarbeit schon sehr heruntergekommen war, ist die Elfenbeintechnik mit der Steinschneidekunst zu vergleichen, z. B. mit den von Wieseler (Abh. der Gött. Ges. 1883, 1884) zusammengestellten Werken des vierten Jahrhunderts [vgl. Furtwängler, Antike Gemmen III S. 366].

Künstler der viereckige Altar der Tafel der Symmachi, dessen verkürzte Darstellung eine zu schwere Aufgabe für ihn sein mochte. Für die Nebenfigur hinter dem Altar vermag ich ein direktes Vorbild nicht zu finden, der nächste Verwandte der Camilla ist auf einem ehemals Borghesischen, jetzt Pariser Relief [1]) der jugendliche Satyr, welcher einem von Silen dargebrachten Opfer assistiert. Gleich der Camilla trägt er auf der erhobenen Linken eine Fruchtschale und streckt in der Rechten einen Kantharus vor, das Gerät des dionysischen Opfers. Die Benutzung eines ähnlichen Reliefs durch den Elfenbeinarbeiter ist um so wahrscheinlicher, als auch der viereckige Altar, der Baum über demselben, der Silen, dessen Rechte Weihrauch in die Flamme streut, Verwandtschaft mit dem Diptychon zeigen.

Die Hauptfigur der Tafel der Symmachi ist nach einer Statue gearbeitet, von der uns zwei Repliken erhalten sind, beide aber ohne Kopf. Die eine derselben, jetzt im Lateranensischen Museum [2]), stammt aus dem Theater von Cervetri, und nach Benndorf-Schoenes Vermutung gehörte zu ihr die Inschrift DIVAE DRVSILLAE · SORORI ////////// AVGVST | GERMANIC | . Demnach wird die Statue bald nach 38, dem Todesjahr dieser Schwester des Caligula, entstanden sein, etwa hundert Jahre später ist die Replik der Galleria dei Candelabri anzusetzen, die voraussichtlich gefertigt ist, als die Villa bei Tor Marancio, in deren Trümmern die Statue gefunden ist, erbaut wurde [3]). Beide Figuren haben den linken Fuß vorgesetzt und fest auf den Boden gestellt, während das rechte Bein leicht gebeugt ist. Der Mantel ist so umgeworfen, daß sein Ende über die linke Schulter herabfällt, und vom linken Unterarm wird die vordere Partie emporgezogen. Die Linke hält ein kleines Weihrauchbüchschen [4]), der rechte Unterarm war

[1]) Clarac, Mus. de sculpt 223, 147; Froehner, Cat. Nr. 256.

[2]) Benndorf-Schoene, Lateran Nr. 213. [Helbig, Führer[3] 1174.]

[3]) Biondi, Mon. Amaranziani, tav. XXXIII; Clarac Mus de sculpt. 886, 2269. [Gall. d. Cand. Nr. 125.]

[4]) Benndorf Schoene a. a. O. führen mehrere andere Porträtstatuen an, welche in gleicher Weise das Weihrauchgefäß halten, aber verschiedene Haltung und Gewandung zeigen.

bei beiden Statuen vom Gewandansatz abgebrochen. Die Ergänzungen mit der erhobenen Hand sind falsch und nach der Diptychonfigur umzuändern, die sich als Wiederholung der Statuen deutlich zu erkennen gibt. Aber sie ist eine Idealgestalt, die Statuen sind Porträtfiguren. Der Vatikanischen Replik hat man einen Porträtkopf aufgesetzt, dessen Haartracht auf Münzen der jüngeren Faustina, der Gemahlin Marc Aurels erscheint[1]); er ist nicht zugehörig, doch daß die Statue Porträt war, deuten die Schuhe an, die sie gleich der Drusilla trägt anstatt der Sandalen der Diptychonfigur. Diese beweist, daß der Typus, den die römischen Damen für ihre Porträts wählten, auch als Idealbild bestand, denn wenn der Diptychonarbeiter nur die Porträtstatuen gekannt hätte, er würde nicht einen Kopf erfunden haben, der stilistisch so vollständig zu der Figur paßt. Zwar in der Gesichtsbildung äußert sich hier ebenso wie bei der Hygieia das Nichtkönnen des Elfenbeinarbeiters, und darnach läßt sich deshalb kein Urteil über das Vorbild fällen, aber die Art und Weise, wie die Binde ums Haar geschlungen ist, so daß ein kurzer, kräftiger Schopf hinten herausquillt, ist dem vierten Jahrhundert eigen[2]); auf dasselbe weist das Gewandmotiv, die prächtige Drapierung des Mantels[3]). Diese richtig zu kopieren, das ging über die Kräfte des Diptychonarbeiters. Er läßt das Mantelstück, welches über die Schulter geschlungen ist, nur auf dem linken Oberarm aufliegen — der Rand läuft von dem herabhängenden Zipfel zum Ellenbogengelenk hinauf — aber der ganze Arm mußte von diesem Mantelstück umschlungen sein, denn wenn er in den darunterliegenden Teil des Mantels eingewickelt wäre, würde auch die Hand davon bedeckt

---

[1]) Vgl. Bernoulli. Röm. Iconographie II, 2 Münztafel V, 1, vgl. daselbst die Büste Taf. 64.

[2]) Vgl. z. B. das Relief Arch. Zeit. 38, 1880 Taf. 1, ferner Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I. 1360. Der Epheukranz, dessen spärliche Blätter auffallen, scheint eine Zutat des Diptychonarbeiters, dagegen für die Figur der anderen Tafel bot ihn das Vorbild. S. unten S. 270.

[3]) Ob das Original des vierten Jahrhunderts bereits in der Handlung des Weihrauchopfers geschaffen war, oder ob dies eine spätere Umbildung eines älteren Typus ist, muß unentschieden bleiben.

sein. Die Statuen vergegenwärtigen uns die richtige Anordnung dieser Mantelpartie, und sie lassen auch den Mantel von der linken Schulter quer über die Brust laufen, so daß er unter dem rechten Arm durchgeführt wird. Bei der Diptychonfigur begreift man nicht, wie der rechte Arm frei sein kann. Die Unklarheiten rühren voraussichtlich daher, daß dem Elfenbeinarbeiter als Muster kein Relief vorlag, dessen Bildner noch mit vollem Verständnis die Gewandung behandelt hatte, sondern daß er selbst eine Statue ins Relief zu übertragen suchte.

Bei der Schöpfung der Fackelträgerin auf der Tafel der Nicomachi konnte sich der Künstler an Reliefs halten, alle Verwandten der Figur sind Reliefdarstellungen. Wir haben die Reihe der Fackelträgerinnen gemustert, welche dieselbe Bedeutung haben wie unsere Figur und ihr in Stellung und Haltung gleichen, während Haartracht und Gewandung verschieden sind. Die Gewandung weist auch auf dieser Tafel ein gröberes Versehen auf, der umgegürtete Mantel nämlich erscheint vorn als einheitliche Masse, müßte aber unterhalb der Stelle, wo er zusammengeknüpft ist, geöffnet sein. Ein richtiges Bild des umgegürteten Mantels gewährt das Mädchen eines Campanareliefs[1]), die mit der Rechten Früchte an die Brust drückt, mit der Linken die Fackel auf einen niedrigen Altar hält, das Opferfeuer zu entzünden. Auch durch die Stellung und die Anordnung der Haare ist dies Mädchen der Diptychonfigur sehr ähnlich. Für die Haartracht und besonders den Epheukranz ist ferner die sogenannte Amalthea des Lateranensischen Reliefs[2]) zu vergleichen, die nicht minder durch die Gewandung und die Komposition unter dem Baume an das Diptychon erinnert. Der Kreis dieser Darstellungen, hellenistische Reliefbilder und verwandte Werke bakchischen Inhalts werden dem Elfenbeinschnitzer das Vorbild für die Tafel der Nicomachi geliefert haben; ob er

[1]) Campana Ant. opere in plastica tav. XLIII. [v. Rohden, Archit. röm. Tonreliefs Taf. 122, 1. — Die Abb. bei Campana im Gegensinn; es ist also in der Beschreibung im Text rechts und links zu vertauschen.]

[2]) Benndorf-Schoene, Lateran 24 [Schreiber, Hell. Reliefb. Taf. XXI. — Helbig, Führer[3] 1147.]

auf einem der Denkmäler gerade die Fackelträgerin vorfand, wie er sie brauchte, ob er diese durch Verschmelzung mehrerer Typen geschaffen hat, läßt sich nicht entscheiden.

3. Consecratio des Constantius Chlorus.

Tafel VII.

Unter die in Tempel geweihten Diptychen ist als drittes dasjenige zu rechnen, dessen erhaltene Hälfte „Apotheose des Romulus" genannt zu werden pflegt. Franciscus Pittoreggius kaufte die Tafel, wie Gori nach der eigenen Erzählung jenes Antiquars berichtet [1]), gelegentlich auf dem Florentiner Markt und überließ sie später dem Onkel des Grafen Guido della Gherardesca [2]), dem Gründer des Museum Gherardeschianum. Wann und wie das Relief aus dieser Sammlung in das British Museum gelangt ist, zu dessen Schätzen es 1856 bereits gehörte, ist mir festzustellen nicht gelungen.

1716 veröffentlichte Filippo Buonarrotti das Werk im Anhang seiner Osservazioni su alcuni frammenti di vasi antichi di vetro (p. 231). Nach dessen Stich ließ Gori den seinigen anfertigen [3]), und daraus sind die verkleinerten Abbildungen abgeleitet, welche Millin [4]), Agincourt [5]), Guigniaut [6]), Maury [7]) boten [8]). Eine Abbildung nach einer Photographie, ebenso schlecht wie die des zuvor besprochenen Diptychons, findet sich bei Daremberg und Saglio [9]).

Gori brachte die Abhandlung Buonarrottis in lateinischer Uebersetzung wieder zum Abdruck und ließ ihr die Bemerkungen

---

[1]) Thesaur. II S. 143.

[2]) S. über diese Persönlichkeiten Litta, Famiglie celebri ital. s. Gherardesca.

[3]) Thesaur. II tab. XIX S. 127.

[4]) Gallerie myth. CLXXVIII 659.

[5]) Hist. de l'art. Sculpt. Pl. XII, 12.

[6]) Rel. de l'antiquité Pl. CCLIV 878.

[7]) Revue arch. I 591; hier ist nur der obere Teil abgebildet.

[8]) [Dalton, Cat. of ivory carvings Taf. 1.]

[9]) Dict. des ant. II S. 276 [Venturi I Fig. 359].

Montfaucons, des Hannibal de Abatibus Oliverius, sowie seine eigenen folgen (Thes. II S. 114, 126, 138, 143, 148, 154). In der Vorrede (S. XIII) sprach Passeri seine Ansicht aus, und in der Folgezeit wurde es außer von den Herausgebern besprochen von Pulszky [1]), G. B. de Rossi [2]), Maskell [3]), Wieseler [4]), Chabouillet [5]), Meyer (Nr. 40).

Die Tafel, ohne die Bekrönung (0,024) hoch 0,267 bei einer Breite von 0,12, war die rechte, d. i. obere Diptychonhälfte. Sie ist umgeben von einem schmalen Rande, dessen Perlschnur, ein seit Alters in der Skulptur beliebtes Ornament [6]), gerade auf Elfenbeinreliefs häufig angewandt ist [7]). Auf den oberen Rand ist eine kleine runde Scheibe gesetzt, die von zwei Voluten eingeschlossen ist. Zu vergleichen ist ein Elfenbeinfragment, welches im British Museum mit dem Diptychon zusammen ausgestellt ist, da es offenbar der Rest einer ähnlichen Tafel ist. (Dalton, catalogue S. 2). Dasselbe stammt aus den Katakomben und trägt daher auf einer Seite einen Kalküberzug, der nicht erkennen läßt, ob die Scheibe eine Inschrift oder ein Monogramm enthält. Diese Bekrönungen der Tafeln scheinen geschaffen zu sein in Anlehnung an Deckel von Elfenbeinkästchen, wie das mehrfach erwähnte Sittener mit den Figuren des Asklepios und der Hygieia [8]) und ein in englischem Privatbesitz befindliches, das eine Fortuna und ein Putto ziert [9]).

---

[1]) Cat. of the Fejervary ivor. S. 18.

[2]) Bull. crist. 1863. S. 34.

[3]) [Ivories pl. VI Fig. 1.]

[4]) Dipt. Quirinianum S. 40.

[5]) Revue des sociétés sav. 5. sér. Tome VI S. 288.

[6]) Als Einfassung einer Bildtafel ist das Ornament bereits benutzt an der altertümlichen Grabstele aus Dorylaion, Athen. Mitt. 1895 Taf. I.

[7]) Gewöhnlich ist dasselbe vereint mit anderen Ornamenten; den Rand bildet es gleich wie an unserer Tafel auf dem Petersburger Diptychon mit Löwenkämpfen (Meyer Nr. 39). Die Vergleichung desselben mit unserer Tafel macht es wahrscheinlich, daß dort die Bekrönung abgebrochen ist.

[8]) Westwood, Fictile Ivories S. 5 und besonders die Querschnittzeichnung Aus'm Weerth's, Jahrb. von Altertumsfr. im Rheinl. LII Taf. 1.

[9]) Unpubliziert. vgl. Westwood S. 10f.

Zum bequemen Aufziehen der Deckel sind an deren oberen Seiten Voluten angebracht, die ihrer Bestimmung wegen senkrecht zu der Fläche des Deckels stehen, übertragen auf die Tafeln wurden sie dagegen horizontal gelegt [1]).

Buonarrotti ging bei seiner Erklärung von dem Monogramm aus, das in seinem Stich aber entstellt ist, sodaß der kleine Buchstabe auf der linken hasta nicht ein c, sondern ein s zu sein scheint. Er löste daher das Monogramm auf in ROMVLVS und gab folgende Deutung: Oben wird der verstorbene Romulus von zwei Windgöttern zum Himmel emporgetragen, wo die sechs Planetengötter ihn empfangen, deren Zahl er als anderer Mars ergänzen soll. Unten steht der Scheiterhaufen und darauf ein Viergespann mit dem Bild des Romulus, an dessen jugendlicher Erscheinung Buonarrotti keinen Anstoß nahm. Im Vordergrunde führt eine Elephantenquadriga die Statue des vergöttlichten Romulus einher in einer Pompa circensis, denn bei Gelegenheit von Circusspielen, die zu Ehren des Gottes Quirinus gefeiert wurden, ist das Diptychon verschenkt worden.

Hannibal de Abatibus Oliverius wollte in der apotheosierten Figur nicht sowohl Romulus selbst, als vielmehr den Kaiser Antoninus Pius unter dem Bilde des Romulus sehen. Gori trat dieser Auffassung bei, da ihm das Monogramm außer dem Namen des Romulus noch die Buchstaben A, A und C zu enthalten schien, infolge dessen er das Ganze las als ROMVLI Antonini Augusti Consecratio. Pulszky fand außer den Bestandteilen des Namens Romulus ebenfalls ein A und C in dem Monogramm, kam aber zu einer anderen Erklärung, die Gori bereits gestreift hatte. Nach Pulszky ist die jugendliche Figur auf dem Viergespann des Scheiterhaufens Romulus, der Sohn des Maxentius, welcher als Knabe im Jahre 308, als er das Konsulat bekleidete, starb. Zur Andeutung seiner Apotheose ist über ihm die Himmelfahrt seines Namensvetters, des alten Romulus, dargestellt. Trotz der offenbaren Identität dieser Figur mit der auf

[1]) Aehnlich unserer Tafel ist die Bekrönung an dem Dipt. des Gallienus Concessus (s. S. 245) und war sie voraussichtlich an dem Petersburger. S. 272 Anm. 7.

dem Elephantenwagen, soll diese letztere der Kaiser Maxentius sein, aufgefaßt als der neue Jupiter Conservator. Das Monogramm ist aufzulösen als Aurelius ROMVLVS Caesar [1]).

Die übrigen Erklärer schlossen sich der einen oder anderen dieser Ansichten an und modifizierten sie höchstens in Einzelheiten. Der Einzige, welcher der Deutung des Monogramms auf Romulus entschieden entgegentrat, war G. B. de Rossi; er erschloß aus der Vergleichung mit anderen Monogrammen, daß die horizontale Linie nicht eine bedeutungslose Verbindung der senkrechten Hasten ist, sondern mit diesen den Buchstaben H bildet. Während die alten Erklärer diesen nicht berücksichtigten, glaubten sie andererseits an das Vorhandensein eines L. Wäre ein solches in dem Namen gewesen, so würde im Monogramm am unteren Ende einer der senkrechten Hasten eine kurze Querlinie angesetzt sein, wie es z. B. bei dem von Rossi publizierten Monogramm eines goldenen Encolpions der Fall ist.

Leider vermögen wir an die Stelle der alten Lesung, die unbedingt aufzugeben ist, keine neue zu setzen. Die Schwierigkeiten bei der Auflösung der Monogramme hat de Rossi treffend auseinandergesetzt. Zunächst ist nicht kenntlich gemacht, welcher Buchstabe den Anfang des Namens bildet, die Kombination der einzelnen Buchstaben ist ungeheuer mannigfach, ferner sind neben den sicheren Buchstaben stets mehrere, bei denen es zweifelhaft ist, ob sie vorkommen oder nicht, schließlich weiß man nie, ob ein Buchstabe einmal oder mehrmals zu verwenden ist. In unserem Monogramm sind mit Sicherheit zu erkennen C, H, M, R, O; ungewiß sind D oder P nebst den Vokalen A und I; der kleine Buchstabe auf der rechten hasta hat die Form eines V, kann aber auch mit der hasta zusammen als Y genommen werden. Die Analyse ergibt als sicheres Resultat nur, daß in dem Monogramm nicht der Nominativ eines auf -us endigenden Namens steckt, der Name müßte auf O, A oder R ausgehen, wenn überhaupt die Nominativform desselben im

[1]) Den Unsinn dieser Erklärung deckt de Rossi a. a. O. S. 34 A. 2 auf durch den Hinweis, daß Romulus niemals Cäsar war und nicht Aurelius, sondern Valerius hieß.

Monogramm wiedergegeben wäre. Doch die Seite 245 f. aufgeführten Inschriften und Monogramme anderer Diptychen machen es zweifellos, daß auch hier der Genetiv, sei es eines Singulars, sei es eines Plurals, vorauszusetzen ist [1]) und daß dadurch der oder die Dedikatoren des Diptychons bezeichnet sind. Völlig ausgeschlossen ist daher, daß der im Monogramm enthaltene Name dem Manne eigne, dessen Porträt zweimal auf dem Relief vorkommt, denn er ist als Verstorbener und Apotheosierter dargestellt, Tote aber pflegen keine Geschenke zu machen. Unabhängig von der Deutung des Monogramms also kann und muß die Deutung des Bildwerkes erfolgen.

Die Erklärung geht am besten aus von dem unteren Teile. In dessen Hintergrund erhebt sich der schon von Buonarrotti richtig erkannte Scheiterhaufen, im Vordergrunde bewegt sich auf dem realistisch angegebenen Boden von rechts nach links ein gewaltiger hoher Wagen, von vier Elephanten gezogen. Ihnen voran schreitet ein Mann in gegürteter Aermeltunica und hohen Stiefeln, dessen Kopf zerstört ist. Die Figur entspricht dem ähnlich gekleideten Manne, welcher auf dem Titusbogen-Relief [2]) und dessen Nachahmungen [3]) dem Triumphwagen voraufgeht und als einer der Ordner des Festzuges aufzufassen sein dürfte. Dort erscheint neben ihm die Virtus [4]), welche die Pferde führt; diese Figur konnte auf dem Diptychon ausgelassen werden, da die Lenker der Elephanten, die Kornaks, nach der noch heute üblichen Weise auf dem Nacken der Tiere sitzen [5]), bekleidet mit Aermeltunika und einem Mäntelchen.

[1]) Namen, welche alle Bestandteile des Monogramms enthalten, wären z. B. PYROMACHI oder der Plural PROMACHORVM.

[2]) Bellori, Veteres arcus Taf. II, besser abgeb. Abh. der Sächs. Ges. VI Taf. II. [Brunn-Bruckmann 497. — Strong, Roman sculpture pl. XXXIV.]

[3]) Zwei geschnittene Steine, der eine in der Sammlung Hawkins in Bignor Park, der andere im Wiener Münz- und Antiken-Kabinett. Wieseler, Abh. der Gött. Ges. 1883 S. 6, 40. Taf. Nr. 2.

[4]) Trotz der Entgegnungen Wieselers (a. a. O. S. 22 ff.) scheint mir an dieser Benennung Purgolds (Arch. Bemerk. zu Claudian u. Sidonius S. 30) festzuhalten zu sein.

[5]) Darstellungen der Elephanten mit ihren Kornaks sind auf antiken Denkmälern nicht selten. Vgl. die Reliefs einer Circuspompa Ann. d. Ist. 1839

Der Künstler hat sich bemüht, die Gruppe der Kornaks möglichst zu beleben und die einzelnen verschiedenartig zu bilden: zwei von ihnen sind bärtig, zwei unbärtig, der zweite von rechts wendet mit lebhaften begleitenden Gebärden seine Rede an den aufhorchenden Gefährten zu seiner Linken, die beiden anderen sind mit ihren Tieren beschäftigt. In der Rechten halten zwei der Kornaks einen mit Widerhaken versehenen Stachel, den die Inder Ankouça nennen [1]) und noch in unserer Zeit zum Antreiben der Elephanten gebrauchen [2]). Demselben Zweck dient das einer flachen Schale ähnliche Gerät, welches der erste Kornak ruhig in der Linken hält, während der letzte es dem Ohr seines Elephanten genähert hat und mit der Rechten daran zu schlagen scheint. Im heutigen Indien pflegt den Elephanten ein ähnliches Becken auf den Kopf gebunden zu werden [3]), dessen Ton die Tiere anspornen soll; daß schon im Altertum dasselbe Anfeuerungsmittel verwandt wurde, lehrt allein dies Diptychon.

Die genaue Angabe der Details verrät ein eifriges Streben nach realistischer Darstellung, das auch in der Bildung der Elephanten zutage tritt. Die großen Ohren und die stark rissige Haut sollen den afrikanischen Elephanten kennzeichnen, der auf einem andern Elfenbeinrelief in der gleichen Weise charakterisiert ist. Auf dem Unterteil des wahrscheinlich an Konstantin

---

tav. N, der Theodosiussäule, Banduri, Imp. orient. II tab. 7 [Reinach, Rép. d. reliefs I 106, 7.], die Gemmen Imhoof-Keller, Tier- und Pflanzenbilder Taf. XIX 39, 42, 43, die hispano-karthag. Münze Arch. Zeit. 2, 1844 Taf. 24 Nr. 5 = Imhoof-Keller a. a. O. Taf. IV, 1; die römischen Kaisermünzen unten S. 280 Anm. 2.

[1]) Vgl. Mionnet Desc. de méd. Suppl. VIII S. 488 A. Auf mehreren der in der vorhergehenden A. aufgezählten Denkmäler ist dasselbe Instrument deutlich erkennbar.

[2]) Vgl. das Instrument auf indischen Reliefs, John Anderson, Cat. and handbook of the arch. Collections in the Indian Mus. I S. 24, 89, 115. Dasselbe Museum enthält mehrere Exemplare der Akouça aus Edelmetall mit Emailarbeit.

[3]) Auf dem Diptychon deuten vielleicht die Mittellöcher und die Rillen der Schalen an, daß auch sie auf den Köpfen der Tiere befestigt werden konnten.

den Großen dedizierten Diptychons [1]) nämlich schreitet neben der Personifikation Afrikas das von ihr als Tribut herbeigeführte Tier mit zurückgeworfenem Kopf und erhobenem Rüssel. Die Bewegung bedeutet bei dem Tier die Adoration, wie die Erzählung Aelians beweist (de nat. animal. VII 44): τὸν ἥλιον ἀνίσχοντα προσκυνοῦσιν ἐλέφαντες, τὰς προβοσκίδας εὐθὺ τῆς ἀκτῖνος ὡς χεῖρας ἀνατείνοντες. Die Elephanten wurden dazu abgerichtet, solche Bewegung vor dem Kaiser auszuführen, und Martial sah dieselbe z. B. im Circus vor Domitian (Ep. lib. XVII): Quod pius et supplex elephas te, Caesar, adorat . . . Non facit hoc iussus nulloque docente magistro: Crede mihi, nostrum sentit et ille deum.

Nachdem bereits im Triumph des M.' Curius Dentatus Elephanten den Römern vorgeführt waren [2]), wurden sie von Pompeius, als er 81 den Sieg über König Hiarbas feierte, vor den Triumphwagen selbst gespannt [3]). Selten nur scheinen die Riesentiere später zu diesem Dienst verwandt worden zu sein [4]), denn während äußerst zahlreiche Münzen und andere Denkmäler uns die Kaiser triumphierend mit einem Pferdeviergespann zeigen, kommt nur ausnahmsweise der Triumphator auf einer mit Elephanten bespannten Tensa vor. Hierher gehören einige wenige Münzen des Augustus, deren einige die Elephantenbiga des Kaisers auf ebener Erde [5]), andere dieselbe als Schmuck eines Triumphbogens darstellen [6]), sowie das

---

[1]) [Mon. Piot 1900 pl. X. — v. Sybel II Abb. 75. — Röm. Mitt. 1912 S. 315.]

[2]) Friedländer, Sittengesch. Roms II[8] S. 545.

[3]) Plin. hist. nat. VIII 4 Nach dem daselbst überlieferten Bericht des Procilius, dem sich Plutarch (Vita Pomp. 14, 3) anschließt, war Pompeius selbst gezwungen, da das Viergespann der Elephanten das Tor nicht passieren konnte, hier die übliche Pferdequadriga zu besteigen.

[4]) Einerseits wird die Enge der Tore und Straßen die Wiederholung des pompejanischen Aufzugs widerraten haben, andererseits mochte auch die Person des Triumphators zu klein und unbedeutend erscheinen hinter den großen Bestien. Solches Bedenken fiel fort bei Darstellungen eines Triumphators, wo man dessen Figur beliebig groß bilden konnte.

[5]) Cohen, Méd. imp.[2] I S. 112 Nr. 354. S. 122 Nr. 427. S. 133 Nr. 479—482. Vgl. die Maxentiusmünze ib. VII S. 172 Nr. 49.

[6]) Ibidem I S. 94 Nr. 229.

Relief der Sammlung Torlonia, welches eine Ansicht des Hafens von Ostia bietet [1]). Unter den Bauten dort ist ein Triumphbogen, der eine Elephantenquadriga mit der Statue eines Kaisers trägt. Gar zwei Elephantenquadrigen mit den vergoldeten Bildern Domitians standen auf dem Bogen, der sich an der Stelle seines Einzugs im Jahr 93 erhob (Martial VIII 65, 9): hic gemini currus numerant elephanta frequentem, sufficit immensis aureus ipse iugis [2]). Zweifelhaft ist es, ob wir in dem Wandgemälde eines zerstörten Baus, der in der Nähe von S. Martino a' Monti lag [3]), einen Triumphator zu erkennen haben, der in der Elephantenquadriga einherfährt.

Ganz gewöhnlich war in der Kaiserzeit der Gebrauch der Elephanten bei der Pompa circensis, und zwar ziehen sie in derselben große Wagen mit zwei oder vier niedrigen Rädern und hohem reliefgeschmückten Kasten, dessen ebene Oberfläche Raum für ein oder zwei Sitzbilder hatte [4]). Diese Einrichtung ist offenbar übernommen aus Alexandria, denn Kallixenos berichtet in seiner Beschreibung des großen von Ptolemäus Philadelphus veranstalteten Festzugs (Athen. V. 202 a): ἦγετο πομπὴ . . . . . ἐπὶ πᾶσιν Ἀλεξάνδρου, ὃς ἐφ' ἅρματος ἐλεφάντων ἀληθινῶν ἐφέρετο χρυσοῦς, Νίκην καὶ Ἀθηνᾶν ἐξ ἑκατέρου μέρους ἔχων. In Rom, wo der Elephant galt als Caesaris armentum, nulli servire paratum privato (Juv. Sat. XII 106), wo die Kaiser das Privileg hatten, Elephanten zu halten [5]), war bei der Pompa die traductio auf einem Elephantenwagen beschränkt auf die Bilder der Kaiser und der Angehörigen des Kaiserhauses, denen die Ehre eigens

---

[1]) Visconti, Museo Torlonia[2] Nr. 430.

[2]) [Stevenson, Dictionary of roman coins S. 358.]

[3]) Abgeb. nach einer Zeichnung Bartolis, Mon. d. Ist. III tav. XI, dazu Ann. 1839 S. 244 ff. Braun daselbst denkt an eine Pompa circensis, aber die Denkmäler, welche sich auf eine solche beziehen (S. 280 A. 2), zeigen die Elephanten niemals vor eine tensa triumphalis gespannt. Die Entscheidung ist bei der Unzuverlässigkeit der Zeichnung nicht möglich.

[4]) Einen speziellen Namen scheint dieser Wagen nicht gehabt zu haben, Sueton (Claudius 11, 2) gebraucht den allgemeinen Ausdruck „currus" dafür, Dio (LIX 13, 8) das Wort ἁρμάμαξα.

[5]) Friedländer, Sittengesch. Roms II[8] S. 401 f.

dekretiert war [1]). In der Regel wurde sie erst den Verstorbenen zuteil, die unter die Götter erhoben waren, oder nach dem Tode besonders ausgezeichnet werden sollten, wie es sowohl die Ueberlieferung als auch die hierher gehörigen Münzen beweisen. [Taf. VIII, 4–9.] Auf ihnen sind die Insassen der Elephantenwagen stets als Divi oder Divae bezeichnet mit einer einzigen Ausnahme. Eine Münze nämlich [2]), deren Avers die vereinigten Köpfe Neros und Agrippinas trägt mit der Umschrift Nero Claud. Divi F. Caes. Aug. Germ. Imp. Tr. P. Cos., hat auf dem Revers die Umschrift Agripp. Aug. Divi Claud. Neronis Caes. Mater ex S. C. und darin ein männliches und ein weibliches Sitzbild auf einer Elephantenquadriga, der die Kornaks fehlen. Die Münze zwingt uns zu der Annahme, daß dem Nero und seiner Mutter die Umfahrt ihrer Bilder durch Elephanten schon bei Lebzeiten zugestanden war, wie früher dem lebenden Caesar tensa und ferculum, darauf seine Statue bei der Pompa getrageu wurde, vom Senat zuerkannt war [3]).

Diese römischen Verhältnisse geben uns die Gewißheit, daß auf unserem Diptychon die Person, deren Sitzbild auf dem Elephantenwagen erscheint [4]), ein Kaiser war. Seine Tracht ist nicht verschieden von der jedes Mannes von senatorischem Rang. Er ist in die Tunica und Toga gekleidet und trägt die calcei senatorii. Wir sehen die beiden kreuzweis über den Fuß laufenden Riemen derselben und die schmalen Riemen, welche „media cruce tenus“ das Bein umwindend, dagegen nicht die herabhängenden Enden der lora patricia, deren in älteren Denkmälern vier [5]), in jüngeren nur zwei angegeben werden [6]). Vereinzelt kommen Bildwerke vor [7]), worauf gleich

[1]) Marquardt, Staatsverwalt. III² S. 510.

[2]) Cohen, a. a. O. I² S. 275, Nr. 3. Die mit Vorbehalt ausgesprochene Vermutung Cohens, daß die Figuren auf dem Wagen Augustus und Livia sind, läßt sich mit der Umschrift nicht vereinigen.

[3]) Sueton, Cäsar 76, 1 ; Marquardt a. a. O. Anm. 1.

[4]) Die Größe beweist, daß eine Statue, nicht der wirkliche Mensch im Relief dargestellt ist.

[5]) Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I S. 816—818.

[6]) z. B. auf den Consulardiptychen. Meyer S. 23.

[7]) Daremberg et Saglio a. a. O. S. 818 Fig. 1020.

wie hier die herabhangenden Enden fehlen; ob diese Abart des senatorischen Schuhes eine besondere Bedeutung hat, wird sich nur auf Grund einer umfassenden Sammlung der calcei feststellen lassen. Bezeichnend für den Kaiser sind auf dem Diptychon das lange Szepter in seiner Linken [1]) und der Lorbeerzweig, die Insignen des Triumphators, die in der späteren Kaiserzeit nur von Herrschern geführt wurden, aber sein Haupt ist nicht mit einem Kranze oder Diadem geschmückt.

Lehrreich für das Verständnis der Darstellung ist der Vergleich der Kaisermünzen, welche die Bilder der Kaiser auf Elephantenwagen bieten [2]). (A, B, C, E, G, I, K.) [Tafel VIII, 4—9]. Leider sind davon zwei nur durch Beschreibung bekannt (E, K), die Abbildungen mehrerer zu ungenau, um über Einzelheiten sicheres erkennen zu können. Auf allen scheint die eine Hand des Herrschers erhoben zu sein, um ein langes Szepter aufzustützen,

---

[1]) Das Szepter mit den abschließenden Kugeln ist gleich dem in der Hand des Honorius auf dem Probusdiptychon und dem in der Hand des Engels auf dem Diptychon des Brit. Museum (s. oben S. 203 Anm. 1).

[2]) Außer der oben (S. 279 Anm. 2) erwähnten Münze des Nero und der Agrippina sind es folgende: a) Augustus, Legende: DIVO AVGVSTO S P Q R, geprägt unter Tiberius im Jahr 34. Cohen a. a. O I S. 105 Nr. 305—308, Sabatier, Iconographie d'une coll. de méd., Méd. rom. Taf. V 5. Imhoof-Keller, Tier- und Pflanzenbilder Taf. IV 5 [vgl. Taf. VIII, 5]. b) Vespasian: DIVO AVG VESPASI S.P.Q.R. Sabatier Taf. Suppl. V 17 [vgl. Taf. VIII, 6]. c) Nerva: DIVVS NERVA Lorbeerbekränzter Kopf, IMP CAES TRAIAN AVG GERM DAC P P REST, Nerva auf Elephantenquadriga, Cohen II S. 13 Nr. 150. d) Marciana: DIVA AVGVSTA MARCIANA Büste, EX SENATVS CONSVLTO S C Marciana auf Elephantenbiga, Cohen II S. 101 Nr. 12. e) Antoninus Pius: DIVVS ANTONINVS, Kopf; S. C. Antonin auf Elephantenquadriga, Cohen II S. 345 Nr. 766 [vgl. Taf. VIII, 7]. f) Faustina d. Ae.: DIVA FAVSTINA Kopf, AETERNITAS Faustina auf Biga, Cohen II S. 417 Nr. 52 [vgl. Taf. VIII, 8]. g) Marc Aurel: DIVVS M ANTONINVS PIVS Kopf, CONSECRATIO S C M. Aurel auf Quadriga, Cohen III S. 12 Nr. 95. Sabatier Taf. XLIV 31. h) Faustina d. j.: DIVA FAVSTINA PIA Kopf, AETERNITAS S C Faustina auf Biga, Cohen III S. 136 Nr. 11. i) L. Verus: DIVVS VERVS Kopf, CONSECRATIO S C Verus auf Quadriga, Cohen III S. 176 Nr. 53, 54. Sabatier Taf. XLVII 29. k) Pertinax: DIVVS PERT PIVS PATER Kopf, AETERNITAS Pertinax auf Quadriga, Eckhel Doct. num. VII S. 144. [Diocletian und Maximian vgl. Taf. VIII, 9. — Elefantenquadriga des Seleucus I. vgl. Taf. VIII, 4].

die Rechte bei Vespasian (B) und Nerva (C), deren Wagen nach rechts fährt, die Linke bei Augustus (A), dessen Gespann die gleiche Richtung wie das des Diptychons einhält. In der anderen Hand halten Vespasian und Marc Aurel (B, G) eine Viktoria, die übrigen einen Zweig (A, C, E), der gleichwie auf dem Diptychon vom Lorbeerbaum sein wird. Sowohl Vespasian als auch Nerva (B, C) sind nur mit einem Mantel bekleidet, der den Oberkörper entblößt läßt, wodurch die göttliche Natur der Dargestellten betont wird. Auch Augustus (A), dessen Oberkörper zwar bekleidet zu sein scheint mit einer Tunica, trägt darüber nicht die Toga, sondern nur eine leichte Manteldraperie. Die Kaiserkleidung auf den übrigen Münzen läßt sich nicht feststellen. Im Zusammenhang mit der Jupiterartigen Tracht der Münzen A, B, C steht der Strahlenkranz, der auf dem Haupte des Augustus und Vespasian deutlich ist (A, B). Antoninus, M. Aurel, Verus und Pertinax hatten jedenfalls die Zackenkrone ebensowenig wie die Diptychonfigur, denn auf diesen Münzen ist nicht das Bild des bereits in den Himmel aufgenommenen neuen Gottes dargestellt, sondern das Bild des Toten, der erst konsekriert werden soll. Die vier Münzen gehören nämlich zu einer Serie, welche auf dem Avers jedesmal den schmucklosen Kopf des Kaisers tragen und seinen Namen mit dem Zusatz Divus, auf dem Revers aber die Inschrift „Consecratio" (E, G, I) oder „Aeternitas" (K) und irgend eine auf die Consecratio bezügliche Darstellung [1]). Es erscheint der Adler, bald auf einer Kugel, bald auf einem Altar stehend, der Kaiser selbst vom Adler getragen, ein Altar, der Scheiterhaufen, der Elephantenwagen. Dieser hat im Gegensatz zu den Münzen des Augustus, Vespasian, Nerva (A, B, C) mit dem Diptychon die Eigentümlichkeit gemein, daß sich auf der hohen Oberfläche des Wagens vier Säulen mit einem Dach darüber erheben [2]), gleichsam eine

[1]) Uebersichtlich sind diese Serien von Münzen des Antoninus Pius, M. Aurel und Verus bei Sabatier Taf. XXXVII 5—12, XLIV 21—31, XLVII 25—29.

[2]) Charakteristisch ist bei dieser Darstellung auf dem Diptychon wieder, wie genau das Dach gearbeitet ist, wo tegulae und imbrices unterschieden sind.

Aedicula, in der des Kaisers Bild sitzt. Die Bedeutung des Wagens auf den Münzen wird erst durch das Diptychon aufgeklärt, denn auch dort ist es nicht, wie man bisher annahm, ein Gefährt der Pompa circensis, sondern der Pompa funebris. Die Stempelschneider mußten den Scheiterhaufen und den Wagen auf verschiedene Münzen verteilen, der Elfenbeinschnitzer konnte veranschaulichen, wie der Wagen um den Scheiterhaufen herumgeführt wird.

Ueber die Gebräuche der Consecratio sind wir durch Dio und Herodian gut unterrichtet. In feierlichem Leichenzuge, den besonders zahlreiche Wagen mit den Bildern der Ahnen des Toten und der berühmten Männer der Vorzeit verherrlichten, wurde das Wachsbild des Verstorbenen auf reich geschmückter Kline liegend oder sitzend an den Ort getragen, wo der Scheiterhaufen errichtet war; die Leiche selbst lag in einem Sarge, der sich innerhalb der Bahre befand, wenn nicht die Consecration überhaupt nur mit dem Scheinbild vorgenommen wurde, die Kline ward mitsamt den Beigaben für den Toten im zweiten Stockwerk des Scheiterhaufens niedergesetzt, doch vor der Verbrennung wurden um den Rogus verschiedene militärische Exercitien ausgeführt und die Wagen des Leichenzuges herumgefahren [1]). Das Bild des Toten auf der Kline pflegte aber nicht das einzige zu sein im Leichenzuge, von Augustus z. B. erzählt Dio [2]), daß dem wächsernen Bilde ein goldenes folgte, von Senatoren getragen, und ein drittes, das auf einem ἅρμα πομπικόν gefahren wurde. Dem letzten entspricht die Darstel-

[1]) Herodian IV 2, 9: ἱππασία περὶ τὸ κατασκεύασμα ἐκεῖνο γίγνεται, πᾶν τε τὸ ἱππικὸν τάγμα περιθεῖ κύκλῳ μετά τινος εὐταξίας καὶ ἀνακυκλώσεως πυρριχίῳ δρόμῳ καὶ ῥυθμῷ. ἅρματά τε περιέρχεται ὁμοίᾳ εὐταξίᾳ, φέροντα τοὺς ἐφεστῶτας ᾐμφιεσμένους μὲν τὰς περιπορφύρους ἐσθῆτας, προσωπεῖα δὲ περικειμένους εἰκόνας ἔχοντα ὅσοι Ῥωμαίων ἐνδόξως ἐστρατήγησαν ἢ ἐβασίλευσαν.

[2]) LVI 34: κλίνη ἦν ἔκ τε ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ πεποιημένη . . . καὶ ἐν αὐτῇ τὸ μὲν σῶμα κάτω που ἐν θήκῃ συνεκέκρυπτο, εἰκὼν δὲ δή τις αὐτοῦ κηρίνη ἐν ἐπινικίῳ στολῇ ἐξεφαίνετο καὶ αὕτη μὲν ἐκ τοῦ παλατίου πρὸς τῶν ἐς νέωτα ἀρχόντων, ἑτέρα δὲ ἐκ τοῦ βουλευτηρίου χρυσῆ, καὶ ἑτέρα αὖ ἐφ' ἅρματος πομπικοῦ ἤγετο.

lung der Münzen und des Diptychons. Irrelevant ist es, ob hier der Moment gemeint ist, in dem sich der Leichenzug zuerst dem Ziele nähert, oder der spätere, wo er den Scheiterhaufen umkreist.

Von dem prächtigen Rogus, der zum Zweck der Consecratio aufgebaut wurde, gibt Herodian eine ausführliche Beschreibung (IV 2. 6) κατεσκεύασται . . . τετράγωνόν τι [καὶ] ἰσόπλευρον, ἄλλης μὲν ὕλης οὐδεμιᾶς μετέχον, ἐξ μόνης δὲ συμπήξεως ξύλων μεγίστων ἐς σχῆμα οἰκήματος. πᾶν δὲ ἐκεῖνο ἔνδοθεν μὲν φρυγάνων πεπλήρωται, ἔξωθεν δὲ χρυσοϋφέσι στρωμναῖς ἐλεφαντίνοις τε ἀγάλμασι γραφαῖς τε ποικίλαις κεκόσμηται. ἐπ' ἐκεῖνο δὲ ἕτερον, σχήματι μὲν καὶ κόσμῳ παραπλήσιον, μικρότερον ‹ δ' › ἐπίκειται, πυλίδας ἔχον καὶ θύρας ἀνεῳγυίας. τρίτον δὲ καὶ τέταρτον, ἀεὶ τοῦ ὑποκειμένου μεῖον, ἐς τελευταῖον βραχύτατον περατοῦται. Zahlreiche Münzen, welche sich auf die Consecratio beziehen, stellen den Rogus ganz der Beschreibung entsprechend dar, mit genauer Angabe der Architektur [1]) [Taf. VIII, 10–15]; der Diptychonarbeiter hat es sich bequemer gemacht und die einzelnen Etagen des Scheiterhaufens nur mit Stoffen, den χρυσοϋφέσι στρωμναῖς, behängt gebildet. Wenn wir statt der üblichen vier oder fünf Stockwerke auf dem Diptychon deren nur drei erblicken, so müssen wir uns die unteren durch das Relief des Vordergrundes verborgen denken. Nicht erwähnt wird von Herodian die Bekrönung der Scheiterhaufen, Dio dagegen erzählt von dem des Pertinax (LXXIV 5, 3): ἐπεσκεύαστο . . . ἐπ' αὐτῆς τῆς ἄκρας ἅρμα ἐπίχρυσον, ὅ περ ὁ Περτίναξ ἤλαυνεν, d. h. einen vergoldeten Wagen mit dem Bilde des Kaisers als Lenker [2]). Kaiserstatuen auf Zwei- oder Viergespannen waren der gewöhnliche Schmuck der Triumphbögen, so lag es nahe, dieselben auch als Bekrönung der Rogi zu verwenden. Ob man damit eine symbolische Bedeutung verband [3]), ist durchaus zweifel-

[1]) Vgl. z. B. die S. 281 Anm. 1 aufgezählten Münzen. [Taf. VIII, 10-15 (10. Pius, Berlin. — 11. Pius, Gnecchi. — 12. Faustina d. j., Berlin. — 13. Pertinax, Gnecchi, medaglioni Taf. 91, 10. — 14. Septimius Severus, Gnecchi. — 15. Valerianus filius, Berlin)].

[2]) Falsch ist die Auffassung Montfaucons (Gori, Thes. II S. 141), daß der leere Wagen, den Pertinax im Leben gebraucht habe. auf dem Rogus gestanden habe.

[3]) Vgl. Cohen, II² S. 288 Anm.

haft. Die Insassen der Quadrigen und Bigen, welche die Münzen auf den Scheiterhaufen zeigen, sind im allgemeinen zu klein, als daß sich ihre Natur bestimmen ließe. Auf dem Diptychon wird das Viergespann, das den Rogus krönt, von einem nackten Jüngling gelenkt, über dessen Haupt sich ein Gewand bogenförmig bauscht. Montfaucon und Gori sahen in ihm den Genius des Verstorbenen, jener den des Romulus, dieser den des Antoninus Pius, aber die bildende Kunst pflegt dem Genius einer Person deren Porträtzüge zu geben, wie uns die zwischen Laren gemalten Genien der Hausherren [1]) und die vatikanische Statue des Genius Augusti lehren [2]), denn nur durch dies Mittel war es möglich, solche Genien kenntlich zu machen. Um den Genius auf dem Diptychon erklären zu können, mußte Gori den Römern die Vorstellung zuschreiben, daß ihr Kaiser Antoninus Pius auf einem Viergespann himmelan gefahren sei, welches von seinem Genius gelenkt wurde. Diese Vorstellung ist aber im Altertum nicht nachweisbar. Von Romulus erzählte man, sein göttlicher Vater habe ihn auf dem eigenen Wagen in den Himmel entführt „Rex patriis astra petebat equis“ [3]). Das Vorbild dieser Sagenversion war die Apotheose des Herakles gewesen, „quem pater omnipotens inter cava nubila raptum quadriiugo curru radiantibus intulit astris“ [4]). Auf den Denkmälern erscheint statt des Zeus oft Athene oder Nike neben dem Herakles auf dem Viergespann [5]), das den apotheosierten Heros zum Himmel emporträgt. Der anonyme Panegyriker, welcher im Jahre 307 bei der Hochzeit des Konstantin und der Fausta eine Festrede hielt, preist am Schluß das Glück des vergöttlichten Constantius [6]): „O felix in imperio et post imperium felicior — audis nim profecto haec et vides — Dive Constanti, quem currue paene conspicuo, dum vicinos ortus repetit occasu, sol ipse

[1]) Preller-Jordan, Röm. Mythol. II³ S. 197 A. 2.

[2]) Helbig, Führer³ 304.

[3]) Ovid. Fast. II 494, vgl. Met. XIV 820ff.

[4]) Ovid. Met. IX 271.

[5]) Welcker, Alte Denkm. III S. 298 ff., Furtwängler, Roschers Mythol. Lex. I 2240, 2250.

[6]) Panegyrici lat. VI, cap. XIV 3.

invecturus caelo excepit". Wenn der Redner solchen Gedanken aussprechen konnte, ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch die Künstler, denen zu einer Consecratio der Aufbau des Rogus übertragen wurde, auf dessen Spitze das Bild des Sonnengottes gestellt haben, um anzudeuten, daß er den konsekrierten Kaiser zum Himmel fahren werde. Gerade auf einer der Consecrationsmünzen des Constantius Chlorus ist nach Cohens Angabe [1]) das Viergespann des Sonnengottes, der durch die Peitsche in der Linken gekennzeichnet ist, als Bekrönung des Scheiterhaufens verwandt. Bei einer idealen Jünglingsfigur, die ein Viergespann lenkt, ist stets die Deutung auf Sol die nächstliegende, und eben das Ansprengen der Pferde, sowie die Bewegung des Jünglings, der den einen Fuß erst auf den Wagenstuhl heraufzieht, kommt mehrfach als Charakteristikum des auffahrenden Sonnengottes vor [2]). Das bogenförmige Gewand findet sich bei den verschiedensten rasch bewegten Personen, besonders aber bei Licht- und Luftgottheiten. Selene ist sehr häufig damit ausgestattet, und die Uebertragung auf den Bruder wird nicht so selten gewesen sein, wenngleich ich nur ein Beispiel anzuführen vermag, eine Nachahmung des kapitolinischen Tempelgiebels [3]). Der Sol dieses Reliefs zeigt so große Verwandtschaft mit der fraglichen Diptychonfigur, daß ich nicht anstehe, sie auch Sol zu nennen. Links neben dem Altar fliegen zwei Adler auf, bereits vom ersten Herausgeher des Diptychons als diejenigen gedeutet, welche in dem obersten Stockwerk des Scheiterhaufens verborgen wurden, um bei dessen Abbrennen emporzufliegen. Von dieser Sitte berichtet Herodian (IV 2, 11): ἐκ δὲ τοῦ τελευταίου καὶ βραχυτάτου κατασκευάσματος, ὥσπερ ἀπό τινος ἐπάλξεως, ἀετὸς ἀφίεται σὺν τῷ πυρὶ ἀνελευσόμενος ἐς τὸν αἰθέρα, ὃς φέρειν ἀπὸ γῆς ἐς οὐρανὸν τὴν τοῦ βασιλέως ψυχὴν πιστεύεται ὑπὸ Ῥωμαίων. Wurde demnach geglaubt, daß der Adler die Seele des Kaisers

[1]) Méd. imp. VII[2] S. 61 Nr. 28.

[2]) Raoul Rochette, Mon. inéd. Taf. 72, 1, 72 A, 2. Arch. Zeit. 30. 1872 Taf. 57.

[3]) Arch. Zeit. 30. 1872 Taf. 57. [Röm. Mitt. 1889, S. 251; 1891 Taf. III. — Mélanges d'arch. et d'hist. 1889 pl. II. — Papers of the Brit. School at Rome IV pl. XX.]

zum Himmel trage, so durfte bei der Consecratio einer Person auch nur ein einziger Adler angebracht werden. Die Hinzufügung eines zweiten Adlers ist daher als Gedankenlosigkeit des Elfenbeinarbeiters zu betrachten, wenn nicht etwa das Relief der verlorenen Tafel die Consecratio einer zweiten Person zum Gegenstand hatte, für die der Scheiterhaufen der erhaltenen Tafel zugleich bestimmt war.

Die Darstellung der Adler neben dem Scheiterhaufen, der noch unberührt dasteht, und von den Wagen des Leichenzuges umkreist wird, ist eine Prolepsis, denn sie konnten in Wahrheit erst auffliegen, wenn der Rogus angezündet war [1]). Ebenso konnte die Himmelfahrt des Toten, welche im oberen Teil des Reliefs gebildet ist, nicht stattfinden, bevor nicht der Körper desselben verbrannt war. Die Auffahrt des Herakles findet erst statt, während die verglimmenden Reste seines Scheiterhaufens gelöscht werden [2]); auf dem Marmor, der die Apotheose einer Kaiserin darstellt [3]), lodert unterhalb der Emporgetragenen das Feuer auf einem Altar, der den Rogus vertritt. Der Diptychonarbeiter hat zwei zeitlich getrennte Szenen auf seinem Relief vereinigt.

Als Träger des Verstorbenen fungieren zwei bis auf ein kleines flatterndes Mäntelchen nackte Figuren mit großen Schulterflügeln und kleinen Flügeln am Haupt, der zur Rechten ein bärtiger Mann, der andere unbärtig, jugendlich. Die älteren Erklärer haben sie als Windgötter oder Sturmdämonen angesehen, denn sie kannten nicht die weißgrundigen attischen Lekythen, welche die Depositio eines Toten durch Hypnos und Tanathos zeigen. Diese lehnen sich ihrerseits an heroische

---

[1]) Passend verwandt sind die Adler auf der Basis der Säule, welche zur Erinnerung an die Consecratio des Antoninus Pius aufgestellt wurde (Visconti, Mus. Pio Clem. V 29) [Giardino della Pigna Nr. 223. Amelung, Vatikankatalog I Taf. 116] Hier begleiten sie die von einem Genius himmelan getragenen Gestalten des Kaisers und seiner Gattin.

[2]) S. die Denkmäler S. 284 Anm. 5.

[3]) Helbig, Führer[3] 990; da sowohl der Kopf der Kaiserin als Teile vom Kopfe des Kaisers, der die Consecratio vollzieht, fehlen, ist die Benennung unsicher.

Darstellungen an, welche dieselben Dämonen um die nackte Leiche eines gefallenen Kriegers beschäftigt zeigen [1]). Es ist hier nicht der Ort, einzugehen auf die Frage, ob ein bestimmter Dichter, der in der Patrokleia [2]) eine Einlage zum Ruhm des Sarpedon machte, Hypnos und Thanatos als Totenträger erfunden hat und demnach die von ihnen getragene Kriegerleiche in den meisten Denkmälern Sarpedon zu nennen ist, oder ob bereits in der Sage von Memnon der Zug ausgebildet war, daß seine Leiche, nachdem die Mutter sie aus dem Kampfgetümmel gerettet hatte, von Hypnos und Thanatos fortgetragen und begraben wurde [3]). Es scheint eine im griechischen Volksbewußtsein wurzelnde Vorstellung gewesen zu sein, daß Schlaf und Tod als freundliche Dämonen dem Menschen die ewige Ruhe verleihen und selbst den Toten im Schoß der Mutter Erde betten; die Künstler werden bei vielen Darstellungen der Bestattung durch Hypnos und Thanatos keinen bestimmten Helden im Sinn gehabt haben. Auf diese Weise wird es um so leichter erklärlich, wie die Maler der weißgrundigen Lekythen zur Verwendung der beiden Gestalten kamen [4]).

---

[1]) Zu den von Robert (Thanatos S. 1—18) und den von Winnefeld (Hypnos S. 5 f.) angeführten Werken kommt die attische schwarzfig. Lekythos aus Eretria (Berliner Museum Inv. 3252, Arch. Anz. 1893 S. 86).

[2]) [Hom. Ilias XVI 672.]

[3]) Die erste Ansicht vertrat Robert, die letztere P. J. Meier, Ann. d. Ist. 1883 S. 208 ff.

[4]) Wir kennen jetzt fünf Exemplare mit dieser Darstellung: a) im Berliner Museum Nr. 2616, Robert Taf. 1. b) im British Museum [D 58] Robert Taf. 2. [Murray und Smith, White athenian vases pl. XI. Wiener Vorlegebl. D Taf. III 2]. c) in Athen, Collignon, Vases d'Athènes 630. Dumont-Chaplain, Les Céramiques de la Grèce propre Taf. XXIX. [Collignon-Couve. Cat. d. vases peints [1653.] d) in Athen, Collignon 631, Dumont-Chaplain Taf. XXVIII, Robert S. 27 Collignon-Couve 1654.] e) im Berliner Museum, jüngst veröffentlicht von. Curtius, Jahrb. 1895 Taf. 2. Sie unterscheidet sich von den übrigen dadurch, daß die Gruppe nicht vor die Grabstele gestellt ist, sondern in kleinen Dimensionen erscheint sie oben auf derselben, das Akroterion vertretend. [f) Ehemals Athen, Kunsthandel. Pottier, Etude sur les lécythes blancs (Bibl. d. écoles franç. 30, 1883) Taf. II. g) Athen. Collignon-Couve, Catalogue des vases peints Nr. 1655. h) Athen. Collignon-Couve Nr. 1656. i) Athen. Nicole, Cat. des vases peints Nr. 1009, Taf. XVI. k) British Museum D

Die attischen Handwerker lassen von Hypnos und Thanatos Menschen ihrer Umgebung bestatten, gekleidet in die Tracht des täglichen Lebens, einen jugendlichen Krieger auf B, einen bärtigen Mann auf D, schöne junge Frauen auf A, C, E [1]). Ueberall spricht sich das feine Zartgefühl aus, das alle Grabmonumente jener Zeit atmen. Die Leiche wird nicht in ihrer grausen Todesstarrheit gebildet, erscheint nicht mehr als das Opfer des langhinstreckenden Todes, die Toten gleichen dadurch, daß ihr Körper mehr oder minder aufgerichtet ist, friedlich Schlummernden. Wenn der Verfertiger von C gar die Augen des Verstorbenen geöffnet ließ, ist auch dies gewiß geschehen, um den Gedanken an den schmerzlichen Zustand der Geschiedenen noch mehr abzuschwächen. Mit rührender Sorgfalt sind die beiden Dämonen bemüht, die Toten sanft und sacht niederzulegen, in ihren milden Zügen spiegelt sich liebevolle Teilnahme, die beim Thanatos auf B zu tiefer Trauer gesteigert ist. Dies Bild sondert sich auch sonst von den übrigen, indem dem Hypnos zur Charakteristik dunkle Hautfarbe, dem Thanatos ein befiederter Oberkörper und struppiges Haupthaar gegeben ist. Beide Figuren haben noch mehr Unmenschliches, Dämonenhaftes an sich, aber sie werden immer mehr vermenschlicht, denen ähnlicher, deren Stelle sie vertreten. Auch die Hinzufügung der Chitone und Stiefel gehört in diese Entwicklung; nur die großen Flügel unterscheiden sie von denjenigen, die in der Wirklichkeit ihr Amt versahen. Durchgehend ist die Differenzierung der Dämonen, die ähnlich auch das von Wilamowitz herangezogene Fragment des Eukleides von Megara ausdrückt (Stob. VI 65) [ed. Hense III pag 302.]: Ἔστι δὲ ὁ μὲν ὕπνος νεώτερος καὶ μειρακιώδης δαίμων, εὔπειστος καὶ ῥᾴδιος ἀποφυγεῖν. ὁ δὲ ἕτερος οὗτος πολιὸς καὶ γέρων ... οὔτ' αὖ δείκνύων αὐτῷ ἐμφανίσαις τἰ ἄν· τυφλὸς γάρ ἐστιν. Auf allen Lekythen ist Hypnos eine weiche Jünglingsfigur [2]), Thanatos, wenn auch kein blinder Greis.

59. Murray und Smith, White athenian vases Taf. IX. Die geflügelten Dämonen dieser Szene werden für einige Fälle von Steinmetz (Arch. Jahrb. 1910, S. 43 ff.) für Windgötter erklärt].

[1]) [Jugendlicher Krieger auf k, bärtiger Mann auf f, junge Frau auf g, h, i.]

[2]) [Auf f und i sind beide Flügelfiguren bärtig.]

so doch älter als sein Bruder, ein kräftiger, bärtiger Mann [1]), Mit richtigem Takt wird ihm daher gewöhnlich, nur D [2]) bildet eine Ausnahme, die schwere Aufgabe zuteil, den Oberkörper zu tragen, während dem Hypnos die leichtere Last der Füße zufällt.

Dieselben Figuren, dieselbe Verteilung der Last kehren auf dem Diptychon wieder, dessen Vergleichung mit den Lekythen es unzweifelhaft macht, daß der Elfenbeinarbeiter die beiden Träger ebenfalls als Hypnos und Thanatos gedacht hat. Wir haben hier also ein noch merkwürdigeres Beispiel [3]) von einem Typus, der uns nur auf Vasenbildern begegnet und um mehr als sechs Jahrhunderte spätèr auf einem Elfenbeinrelief wiederauftaucht, während alle Zwischenglieder, die ihn vermittelt haben, verloren sind. Während der langen Ueberlieferung sind nur zwei kleine Veränderungen mit den Gestalten der beiden Dämonen vorgenommen; zu den Schulterflügeln sind kleine Kopfflügel getreten, und eine Chlamys ist ihnen umgehängt. Als in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts ein statuarischer Typus des einschläfernden Gottes geschaffen wurde, gab man ihm die Gestalt eines leicht und unhörbar daherschreitenden knabenhaften Jünglings, dem an beiden Schläfen große, das Gesicht beschattende Flügel sprossen [4]). Sie wurden bald mit Kopfflügeln vertauscht, und diese mit den Schulterflügeln vereinigt finden wir nicht nur bei dem bärtigen Alten, der in späterer Zeit als Personifikation des Schlafes vorkommt [5]), sondern auch bei einigen Nachbildungen der jugendlichen Hypnosstatue. Besonders nahe stehen dem Diptychon zwei Endymionsarkophage [6]), da auf ihnen dem Hypnos auch die flatternde

[1]) Sehr ähnlich ist dem Thanatos der Lekythen die Gestalt desselben auf der Vase aus Ruvo (Rochette, Mon. inéd. XL Nr. 2), wo er den getöteten Sohn des Laokoon in seine Arme schließt.

[2]) [Ebenso k. Auf g und h stützt nur der eine die halb liegende Tote.]

[3]) Auf ein anderes Beispiel haben wir oben S. 210 hingewiesen.

[4]) Winnefeld, Hypnos S. 14 ff.

[5]) Ebd. S. 19 ff.

[6]) Der eine im Louvre, Fröhner Nr. 426, Clarac 165, 437, der andere in Villa Borghese, Matz-Duhn 2716, Gerhards Ant. Bildw. Taf. 38. [Robert

Chlamys nicht fehlt. Als nachsolchen Mustern der mit Thanatos zur Gruppe verbundene Hypnos abgeändert wurde, war es natürlich, daß auch seinem Begleiter die Kopfflügel, sowie die Chlamys verliehen wurden.

Daß auf dem Diptychon die Gestalt des Toten bedeutend von denen auf den Lekythen verschieden ist, liegt in der Natur der Sache begründet, denn der Elfenbeinarbeiter hatte nicht eine Leiche darzustellen, sondern einen zu neuem höheren Leben Erweckten. Daher sitzt die Figur aufrecht auf den Armen ihrer Träger, ihren linken Arm hat sie zur Stütze um den Hals des Thanatos gelegt, die Rechte streckt sie den Himmelsbewohnern entgegen, denen auch ihre Blicke zugewandt sind. Die Figur weicht infolge dessen von der Gestalt auf dem Wagen, deren Porträtzüge und Kleidung sie genau wiederholt, nur ab durch die Richtung des Kopfes und die Haltung der attributlosen Hände.

Man kann es nicht als glückliche Idee bezeichnen, daß der Diptychonarbeiter als Träger des konsekrierten Kaisers an die Stelle der üblichen Flügeltiere[1]) oder Genien[2]) die Dämonen Hypnos und Thanatos gesetzt hat. Die Aufgabe, welche die attischen Vasenmaler ihnen zuerteilten, Tote zur ewigen Ruhe

---

Sarkophagreliefs III, 1 Nr. 72 (Taf. 18) Nr. 80 (Taf. 23); vgl. auch Nr. 77 und 79 (Taf. 20. 22).]

[1]) Am häufigsten leistet den Dienst der Adler des Zeus, z. B. auf dem Titusbogen (Bellori, Veteres arcus Taf. 8) bei der Apotheose des Homer auf einem Silbergefäß (Millingen, Anc. uned. Mon. II Taf. 13) auf zahlreichen Münzen z. B. Hadrians (Cohen II² S. 127 Nr. 270), Sabinas (Cohen II² S. 249 Nr. 30). Bei Kaiserinnen vertritt der Pfau der Hera bisweilen den Adler, z. B. bei Faustina der Jüngeren (Cohen III² S. 141 Nr. 69), bei Crispina (Cohen III², S. 383 Nr. 10). Der Pegasus kommt bei Kaisern und Kaiserinnen vor, z. B. trägt er den Germanicus (?) auf dem Pariser Cameo (Babelon, Cab. des méd. Taf. I), die Faustina auf einer Münze (Cohen II² S. 395 Nr. 1185). [vgl. Deubner, Röm. Mitt. 1912, S. 1 ff.]

[2]) An der Basis der Antoninssäule (Visconti, Mus. Pio Clem. V 29) [Amelung, Vatikankatalog I Taf. 116] ist der geflügelte Jüngling durch Himmelskugel und Schlange als Genius der Ewigkeit gekennzeichnet; schwer zu benennen ist die weibliche Flügelfigur mit brennender Fackel, welche die Kaiserin auf dem capitolinischen Relief (Helbig, Führer³ 990) trägt und die jüngere Faustina auf einer Münze (Cohen III² S. 137 Nr. 12).

zu betten, ist ihrer Natur angemessen; schlecht paßt es für sie, den neuen Gott in sein himmlisches Reich einzuführen.

Der Himmel auf dem Diptychon ist dargestellt durch den Abschnitt eines halbbogenförmigen Streifens, auf dem sechs Zodiakalbilder angebracht sind, und zwar diejenigen, welche die zweite Hälfte des Tierkreises ausmachen „Libraque scorpius arcitenens caper amphora pisces". Die verlorene Diptychontafel wird demnach das ergänzende Kreissegment mit den ersten sechs Tierbildern enthalten haben. Ebenso wird hier die Büste der Luna der des Sol entsprochen haben, welche unsere Tafel im Zwickel oberhalb des Himmelsbogens zeigt.

Schon auf einem schönen rotfigurigen Krater aus Ruvo [1]) ist der Halbbogen eines Ornamentstreifens, der einem tänienumwundenen Blattkranze gleicht, zur Andeutung des Himmels verwandt. Darunter sind die himmelstürmenden Giganten gemalt, über ihm waren die sie bekämpfenden Götter. Von ihnen sind nur geringe Reste erhalten, aber rechts unten gewahrt man noch auf dem Bogen das emporsteigende Gespann des Helios, über dessen Haupt die strahlenbekränzte Sonnenscheibe schwebt, und in der gegenüber liegenden Ecke die herabreitende Selene. Ueber der Gigantomachie einer etwas späteren unteritalischen Amphora [2]) ist ebenfalls ein Halbbogen ausgespannt, der aus einem mit kleinen Flämmchen oder Strahlen besetzten Streifen besteht. Im Gegensatz zu dem älteren Gefäß erscheinen hier auch die Götter Zeus, Athene, Artemis, Herakles, unterhalb des Himmelsgewölbes, oberhalb desselben ist nur in die rechte Ecke ein strahlender Stern gesetzt, vielleicht als Bild der Sonne gedacht. Als Parallelen zu solcher Darstellung des Himmels führt Otto Jahn eine ganze Reihe von Vasenbildern an [3]). Auf einem derselben, das den Raub der Thalia durch den als Adler gebildeten Zeus zeigt [4]), verbindet ein Strahlenbogen die ausge-

[1]) Mon. d. Ist. IX Taf. 6, Heydemann, Vasensammlungen zu Neapel Nr. 2883.

[2]) Bull. nap. II Taf. 6, Müller-Wieseler D. a. K. II 843.

[3]) Ann. d. Ist. 1869 S. 184 A. 2.

[4]) Müller-Wieseler, D. a. K. II 47 a.

breiteten Schwingen des Vogels, auf andern sind die Quadriga des Helios [1]), die Erinys oder Lyssa [2]), die Gruppe des Poseidon und der Amymone [3]) ganz oder fast ganz von solchem Strahlenkranze umschlossen. In all diesen Fällen wird dadurch der Lichtkreis, in dem die betreffenden Gestalten erscheinen, nicht aber das Himmelslokal wie bei den Gigantomachien bezeichnet. Der Bogen über dem Altar, darauf die dem Flammentode geweihte Alkmene sitzt, ist ebenso wenig der Himmel, sondern ein Regenbogen [4]). Nichts anderes ist der Streifen, der sich über dem in Wolken gelagerten Zeus eines herkulanensischen Gemäldes (Helbig 113) wölbt. Ein Regenbogen, kenntlich durch die Farben, zieht sich auch auf zwei Vergilillustrationen [5]) durch den Himmelsraum, in dem die Sonne als strahlenbesetzte Scheibe, der Halbmond und zahlreiche Sterne angegeben sind. Stephani sah in diesen drei letztgenannten Bildwerken den Himmelsbogen [6]) und stellte mit ihnen zusammen ein untergegangenes Wandgemälde aus dem Columbarium der Villa Corsini [7]), und den Schaft einer ephesischen Artemisstatue [8]). Beide Monumente sind indeß nur durch sehr unzuverlässige Publikationen bekannt. Zweifellos ist der Himmelsbogen auf einem Sarkophag der Villa Medici, der ein Parisurteil vorführt [9]). Unter den kleinen Figuren im oberen Teil dieses Reliefs, die im Himmel befindlich zu denken sind, ist auch Sol auf dem Viergespann, über dem ein Kreissegment mit

---

[1]) Arch. Zeit. 6, 1848 Taf. 20.

[2]) Mon. d. Ist. V 23, Müller-Wieseler D. a. K. II 442.

[3]) Bull. napol. II Taf. 3.

[4]) Engelmann, Beiträge zu Euripides, I Alkmene S. 5, daselbst Abb. der beiden hierhergehörigen Vasen.

[5]) Sie finden sich in der jüngeren der illustrierten Vergilhandschriften (Vat. 3867, R bei Ribbeck) auf demselben Blatt f 235 [a] und [b] und stellen beide eine Versammlung von je fünf Göttern dar. (Mai, Virgilii picturae Taf. XVIII und LXVI). P. de Nolhac, Mélanges de l'Ecole franç. 1884 S. 304.

[6]) Stephani, Nimbus und Strahlenkranz S. 16 A I.

[7]) Bartoli, Vetera sepulcra Taf. 6, Spence, Polymetis Taf. 27.

[8]) Montfaucon Ant. expl. I Taf. 96, 2. Der Bogen wird hier von einer Figur gehalten wie sonst das Gewand der Personifikation des Caelus.

[9]) Robert, Ant. Sarkophagrel. II Nr. II.

einigen Tierzeichen angebracht ist. Falsch ist die Auffassung Roberts [1]), der hierin das Himmelstor sehen will, aus dem Sol hervorsprenge. Gleichwie auf den Vasen mit der Gigantomachie, wo die Götter einmal unterhalb, einmal oberhalb des Bogens erscheinen, bedeutet dieser auch auf dem Sarkophag das Himmelsgewölbe. Dieselbe Bedeutung haben die gleichen Kreissegmente in den Ecken zweier anderer Sarkophage. Auf dem einen ist das Stück des Zodiacus ausgespannt über den Häuptern einiger Gottheiten, die dem Besuch des Mars bei Rhea Silvia zuschauen [2]), auf dem andern dient er zur Bezeichnung des Himmels, von dem Selene herabgestiegen ist, den holden Schläfer Endymion zu betrachten [3]). Dies Werk steht dem Diptychon besonders nahe, denn in dem Zwickel über dem Bogenabschnitt war Sol angebracht, von dessen Viergespann einige Reste erhalten sind. Ihm entsprach Luna auf einer von Rindern gezogenen Biga [4]), unter der wohl nur durch die Nachlässigkeit des Sarkophagarbeiters ein entsprechendes Stück des Zodiacus fehlt. In den Zeiten, denen diese Denkmäler entstammen, war es ungemein häufig, den Tierkreis als Einfassung verschiedenartiger Darstellungen zu benutzen [5]); wann die sinnreiche Erfindung gemacht ist, ihn halbbogenförmig auszuspannen gleich den Streifen der Gigantomachiedarstellungen, ist nicht festzustellen.

---

[1]) Robert, a. a. O. S. 15, vgl. Braun, Ant. Marmorwerke S. 11.

[2]) Die Sarkophagplatte ist im Pal. Mattei eingemauert, Matz-Duhn, Ant. Bildw. 2236.

[3]) Braun, Ant. Marmorwerke Taf. VIII. [Robert, Sarkophagreliefs III, 1 Nr. 77, Taf. 20.]

[4]) Braun a. a. O. faßt diese Figuren nach Niebuhrs Vorgang als Sinnbilder der Ewigkeit, die im vorliegenden Falle auf Endymions ewigen Schlaf hinweisen sollen. Ihm schloß sich Jahn an (Arch. Beitr. S. 79 ff), den Stephani (Compte rendu 1360 S. 79) mit Recht bekämpft. Sonne und Mond auf dem Endymionsarkophag bezeichnen zusammen mit dem Himmelsbogen und der Eos nur das Lokal, von dem Selene ausgegangen ist. Wenn der Sarkophagbildner ihr Bild zu gleicher Zeit am Himmel selbst darstellt, so beweist dies, wie geläufig und abgegriffen zu seiner Zeit das Mittel war, den Himmel durch Sonne und Mond zu charakterisieren.

[5]) Gaedechens, Marmorner Himmelsglobus zu Arolsen S. 8 ff.

Auf dem Zodiacusabschnitt [1]) des Diptychons nimmt den obersten Platz die Libra ein, als Frau mit einer Wage gebildet. Gewöhnlich sehen wir statt ihrer eine einfache Wage oder eine Wage von einer männlichen Figur gehalten, selten erscheint sie in der Hand einer weiblichen Figur [2]). Diese ist von einigen Dike genannt worden auf Grund des Scholions zu Arat (Phaen. 89 ed. Becker [3]): ταύτας (i. e. τὰς χηλὰς τοῦ Σκορπίου) γὰρ οἱ ἀστρολόγοι Ζυγὸν εἶναί φασιν, ἤτοι ὅτι ἐμφερεῖς εἰσι πλάστιγγι, ἢ ὅτι παρὰ τοῖς ποσίν εἰσι τῆς Παρθένου. ἡ αὐτὴ δέ ἐστι Δίκη, ἥτις τὰ ζυγὰ ταλαντεύει. Das Scholion besagt, daß die Wage auch als Attribut des benachbarten Sternbildes, der Parthenos-Dike, betrachtet wurde, wir sind deshalb durchaus nicht berechtigt, wenn neben der Parthenos eine andere Frau erscheint als Trägerin der Wage, dieser den Namen Dike zu geben [4]). Ebensowenig dürfen wir den männlichen Träger der Wage Mochos nennen [5]), da die jugendliche und selbst knabenhafte Bildung des Trägers beweist, daß die Darsteller ihn gewiß nicht als den mythischen Erfinder der Wage und Gewichte gedacht haben. Die Rücksicht auf eine gefällige Komposition allein hat die Künstler veranlaßt, die Wage — und auch die Amphora — einer menschlichen Figur

---

[1]) [Zum Zodiacus vgl. Thiele, Antike Himmelsbilder (Berlin 1898) S. 57 ff. — Boll, Sphaera S. 121 ff.]

[2]) Deutlicher als auf den von Gaedechens (a. a. O. S. 23 Anm. 1) zitierten Beispielen ist die Figur auf dem Mosaik von Sentinum (Arch. Zeit. 35, 1877 Taf. 3), das in einem großen, mit dem Zodiacus geschmückten Ringe einen nackten Jüngling zeigt. Er stützt die Linke in die Hüfte und legt die Rechte an den Ring, wie um ihn zu drehen. Engelmann (Arch. Zeit. 1877 S. 9) bezeichnet ihn als Helios, aber es kommt nicht dem Sonnengott zu, den Tierkreis zu drehen, wir erwarten vielmehr für diese Aufgabe eine Personifikation der Zeit oder des Jahres. Auf einer Münze Hadrians sehen wir in einem ganz entsprechenden Ringe (Spence Polymetis Taf. XXVII 2, Cohen, Méd. imp. II² S. 216 Nr. 1321), der gewiß nicht mit Cohen als Aureola, sondern als Zodiacus aufzufassen ist, einen Jüngling, der mit der Rechten dieselbe Bewegung macht wie die Mosaikfigur. Er hat einen Mantel umgeschlagen und hält in der Linken eine Kugel mit dem Phönix, das Symbol der Ewigkeit.

[3]) [Maaß, Comm. in Arat. rel. p. 355.]

[4]) Gaedechens S. 23.

[5]) S. über dessen Identifikation mit der Libra Ampelius, Lib. memor. II 7.

in die Hand zu geben, der wir eine tiefere Bedeutung nicht beizulegen haben, sei es, daß sie männlich, sei es daß sie weiblich ist. Für die Frau, welche die Wage in der gesenkten Rechten trägt, scheinen Darstellungen der Moiren [1]) oder die auf Kaisermünzen häufig personifizierte Moneta [2]) [Abb. 8] das Vorbild geliefert zu haben [3]). Dem Diptychonarbeiter mußte diese Darstellungsweise der Wage besonders passend erscheinen, weil die Frau ein gutes Pendant bildete zu der Virgo, welche die genau entsprechende Stelle der verlorenen Tafel innehatte.

Abb. 8. — Münzrevers mit Monetae (Probus).

Der Skorpion und der Schütze, unter der Gestalt des bogenschießenden Kenturen, weichen von den üblichen Darstellungen nicht ab, der Steinbock dagegen schließt sich in seinen Formen der Minderzahl der Denkmäler an, denn die Mehrzahl zeigt ihn mit einem Fischschwanz statt des natürlichen Hinterteiles [4]). Ganz singulär ist die Bildung der Amphora. Wo nicht einfach ein Gefäß als Amphora auftritt, steht an ihrer Stelle eine ideale Jünglingsfigur, nackt oder mit leichter Gewandung, welche ein bequemes Gefäß lässig handhabt. Die Figur des Diptychons ist aus dem täglichen Leben gegriffen, in das gewöhnliche Gewand der arbeitenden Klasse gekleidet, schleppt sie eine schwere Amphora auf der Schulter, gleich den Dienern, welche auf Konsulardiptychen die Geschenke in Säcken herbeitragen. Die Fische liegen meistens der eine nach rechts, der andere nach links; auf dem Diptychon sind sie, wie in einer sehr geringen Anzahl anderer Monumente, parallel angeordnet,

---

[1]) S. die Darstellung des Grabbaues auf dem lateranensischen Relief Benndorf-Schoene 344 [Helbig, Führer[3] 1194], ein Tonrelief, Bull. napol. n. s. V Taf. VI.

[2]) z. B. Cohen, Méd. imp. III[2] S. 277 Nr. 375.

[3]) [Thiele S. 71.]

[4]) Gaedechens S. 24 ff. [Thiele S. 69.]

offenbar damit beide Köpfe nach innen gerichtet, der dargestellten Handlung zugekehrt sind.

Wie auf der erhaltenen Tafel waren sicherlich auch auf der verlorenen die Köpfe der Zodiacalbilder alle dem Innern zugewendet und mit ihnen der Kopf der Luna. Die ältere Kunst hat zwar, wenn sie die Figuren des Helios und der Selene als Verkörperung des Himmels gebrauchte, der Natur gemäß die eine untergehend, die andere hinter ihr aufsteigend gebildet [1]), aber auf römischen Denkmälern sind die beiden Gottheiten nicht selten einander zugekehrt [2]). Dies ist nicht allein geschehen, um eine gefällige Symmetrie zu schaffen [3]), sondern auch um die Gestirne gewissermaßen beide als Zuschauer der Handlung zu bezeichnen, um ihre Teilnahme an derselben auszudrücken. Dieser Gedanke läßt sich am deutlichsten in späteren christlichen Bildwerken erkennen, die zur Kreuzigungsszene häufig Sonne und Mond hinzufügen. Sie sind dargestellt als einfache Köpfe auf runden Scheiben [4]) oder als Halbfiguren mit und ohne Fackeln, bald ruhig zuschauend [5]), bald ihr Mitleid durch Weinen kundgebend [6]).

Auf dem Diptychon ragt die Büste des Sol aus plastisch angegebenen Wolken hervor. Weder in der Malerei noch in der Plastik älterer Zeit ist es häufig, Personen, welche sich in der Luft befinden, so darzustellen, daß ihr Oberkörper über Wolken erscheint. Die Vasenmalerei [7]) bietet dafür ein ein-

---

[1]) O. Jahn, Arch. Beitr. S. 79 ff. Stephani, Compte rendu 1860 S. 69 ff.

[2]) O. Jahn a. a. O. S. 87, vgl. Arch. Zeit. 30, 1873 S. 5.

[3]) Diese Ansicht spricht Jahn aus a. a. O.

[4]) Vgl. die Elfenbeinreliefs Westwood, Fictile Ivories Nr. 132, 307, 324, 326. [vgl. Dalton, Cat. of ivory carvings pl. XXXI, 60.]

[5]) Westwood 239, 249, 254, 267. [Dalton, Cat. of ivory carvings pl. XXII, 51.]

[6]) Westwood 127, 298, 348.

[7]) Etwas sehr gewöhnliches ist es in der rotfig. Vasenmalerei, daß die Oberkörper von Nebenpersonen, Lokalpersonifikationen und Göttern aus dem schwarzen Grunde hervortreten. Nirgends sind unter ihnen Wolken angedeutet, obgleich sie nicht selten in der Luft befindlich zu denken sind, wie z. B. der Zeus und die Hyaden der Alkmenevasen (Engelmann, Beiträge zu Euripides I S. 5. 7).

ziges Beispiel in einer Figur der Nacht [1]), die als geflügelte Frau mit geschlossenen Augen und mit einem bestirnten Gewande über dem Haupt gemalt ist. Unter den Wandgemälden

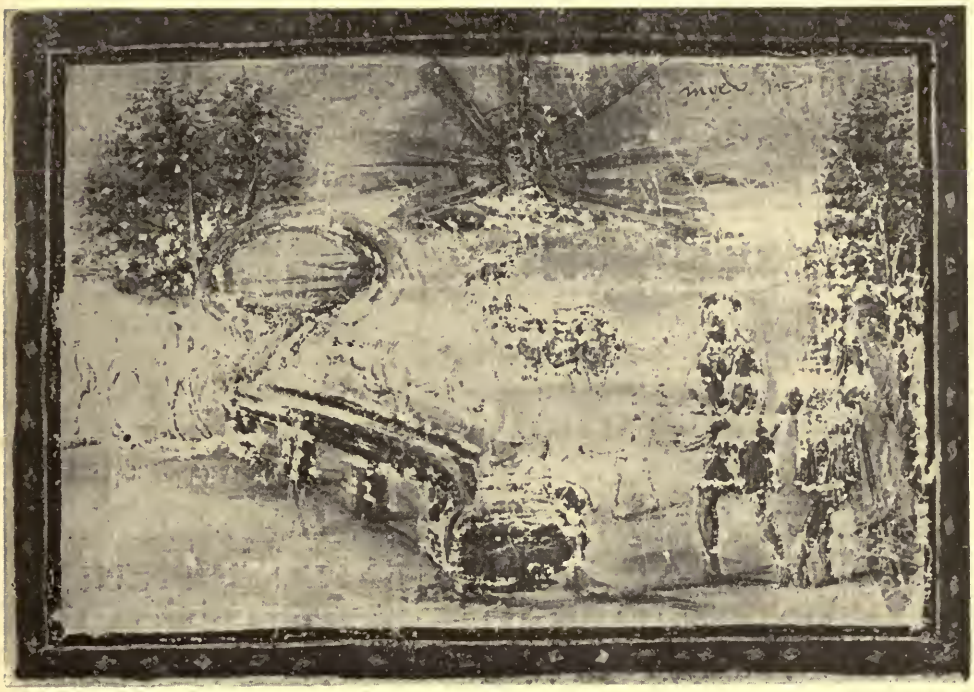


Abb. 9. — Cod. vat. lat. 3225; zu Georg. III 327.

sind hierher zu rechnen die Figuren der Artemis und der Nymphe beim Opfer der Iphigenie (Helbig 1304) [2]), wo die Situation das Erscheinen der Götttin in Wolken erheischt, sowie die Figuren zweier jugendlicher Windgötter, welche das ausgespannte Gewand der meerdurchfahrenden Aphrodite durch ihr Blasen blähen (Helbig 308). Erst in der Miniaturmalerei ist diese Darstellungsweise öfters angewendet bei verschiedenen Göttern,

[1]) Auf einer merkwürdigen panathenaeischen Vase, die auf dem Revers kein Bild des Agon bietet und in ihrem Stil vollständig späteren rotfig. Vasen gleichsteht (Mon. d. Ist. VI, VII Taf. 10, Ann. 1857 S. 197). [v. Brauchitsch, Die panathen. Preisamphoren S. 39 Nr. 48.]

[2]) [Neapel, Guida Nr. 1278. — Herrmann-Bruckmann Taf. 15].

welche einem Vorgang auf der Erde ihre Teilnahme schenken [1]). In der Plastik sind die ältesten Beispiele die Halbfiguren des Coelus am Panzer der Augustusstatue von Prima Porta [2]) und an einer aus augusteischer Zeit stammenden Ara des Belvedere [3]). Ihnen folgen die Nox und der Jupiter tonans an der Trajanssäule [4]), und auf der Wiener Silberschale [5]) mit Triptolemos' Auszug der Zeus, welcher hier nicht sowohl der höchste Gott des Himmels als vielmehr die römische Personifikation des Coelus ist [6]). Zahlreicher werden solche und ähnliche Personifikationen auf späteren Sarkophagen [7]), an deren Darstellungsweise sich der Diptychonarbeiter angeschlossen hat. Auch eins der ältesten Kreuzigungsbilder aus Elfenbein [8]) deutet die Wolken unter den Büsten von Sol und Luna an, und zwar sind die Wolken ganz wie auf unserem Diptychon und auf manchen späteren Elfenbeinreliefs [9]) als wellenförmige Masse gebildet, die sich gar nicht unterscheidet von der gebräuchlichen Wiedergabe des Wassers [10]).

Den Kopf des Sol umgibt ein Nimbus, von dem Strahlen ausgehen, ein Attribut, das neben dem einfachen Strahlenkranze sehr oft bei dem Sonnengotte vorkommt. Die rotfigurige Vasenmalerei wandte es mit Vorliebe an, einzelne Wandgemälde

[1]) Vgl. die Illustrationen zur Ilias (ed. A. Mai) 13, 21, 22, 29, 34, 35, 39, 58, zum Vergil IX, XII. Unter den ersteren ist die Nyx (Taf. 34, 35), welche fast vollständig der Figur des Vasenbildes gleicht. Die christliche Malerei hat seit ihren Anfängen die himmlischen Wesen oft als Halbfiguren auf Wolken gebildet.

[2]) Helbig, Führer 5. [Röm. Mitt. 1910 S. 31 f. — vgl. Petersen, Ara Pacis S. 174.]

[3]) Raoul-Rochette, Mon. inéd. Taf. 69, I. Beschr. Roms II 2, S. 141. Es handelt sich auch hier um eine Himmelfahrt. Der Himmel ist nicht allein durch die Personifikation, sondern auch durch einen Adler und Sol auf einem Zweigespann charakterisiert. [Amelung, Vatikankatalog II Taf. 15 Nr. 87 b.]

[4]) [Cichorius, Reliefs der Trajanssäule Taf. 19, 29.]

[5]) Arneth, Gold- und Silbermonumente Taf. S. V.

[6]) Vgl. Brunn, Sitzungsber. der Münch. Ak. 1875 I S. 20.

[7]) Vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1849 S. 63, Wieseler, Phaeton S. 47 Anm. 3, Robert, Sark. II S. 15.

[8]) Westwood, Fictile Ivories Nr. 239.

[9]) Westwood 268, 270.

[10]) S. oben S. 249 Anm. 4.

und Reliefs zeugen von dem Fortleben dieses Gebrauchs [1]). Am nächsten verwandt ist dem Diptychon eine Illustration zu Vergils Georgica (III 327) [2]), auf der die Glut der „quarta hora" veranschaulicht wird durch die Büste des Sol, welche über den Wolken erscheint mit goldenem Nimbus und langen Strahlenbündeln [Abb. 9]. Die Chlamys, die der Sol des Diptychons trägt, wird ihm auf vielen Monumenten zuerteilt, bald bildet sie lustig flatternd seine einzige Bekleidung, bald ist sie dem langen Wagenlenkergewande zugefügt.

Unterhalb des Himmelbogens werden auf einer Wolkenschicht die Oberkörper von fünf männlichen Personen sichtbar, einer durch Bart und stark gelichtetes Haupthaar als alter Mann gekennzeichnet, die übrigen jugendlich. Zwei von ihnen strecken ihre Rechte aus, dem zu ihnen emporgetragenen Toten entgegen. Eumenius schildert in dem Panegyricus, den er 310 zu Trier vor Konstantin deklamierte, den Lebensausgang des hochseligen Constantius Chlorus (Panegyr. VII 7. 3): „Vere enim profecto illi superum templa patuerunt, receptusque est consessu caelitum, Jove ipso dexteram porrigente". Ein Epigramm des Placidus [3]) erzählt uns, wie er sich seinen Vater, den Rufius Festus Avienus, der in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts starb, im Himmel aufgenommen denkt: „Ibis in optatas sedes, nam Iuppiter aethram pandit, Feste, tibi, candidus ut venias. Iamque venis, tendit dextras chorus inde deorum, et toto tibi iam plauditur ecce polo". Auf dem Diptychon ist es weder Jupiter noch der „chorus deorum", welcher den neuen Himmelsbewohner begrüßt; keine der fünf Figuren hat den Typus eines der himmlischen Götter, und die Toga, in die sie gleich dem Ankömmling gekleidet sind, beweist, daß sie wie dieser Sterbliche waren, die jetzt im Himmel wohnen. Die Darstellung mutet uns an, wie eine Illustration zu den Worten des Johannes Chrysostomos [4]),

[1]) Vgl. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz S. 27, 28.

[2]) Virgilii pict. ant. ed. Mai Taf. XII, im cod. Vat. lat. 3225 (F bei Ribbeck).

[3]) C. I. L. VI 537 [Buecheler, Carmina latina epigraphica 1530 B (II p. 727).]

[4]) Homil 83, 5 in Evang. Joh.

welche die Ankunft eines Gerechten im Himmel beschreiben: ἐντρύφησον τῷ θεάτρῳ τοῦ οὐρανοῦ· ἐκεῖ γάρ σε πάντες ἐπαινέσονται καὶ κροτήσουσι καὶ ἀποδέξονται. Aber ebenso wie die Christen an das Fortleben der frommen Seelen im Himmel glaubten, war unter den Heiden der späteren Zeiten die Vorstellung verbreitet, daß die Seelen der Verstorbenen in den Himmel, den Aether, zu den Sternen, zum Olymp gelangen und dort die Gemeinschaft der Götter genießen. Zahlreiche Grabepigramme geben uns davon Kunde [1]). Die in den Wolken thronenden fünf Gestalten sind daher entweder als früher verstorbene Angehörige des Ankömmlings aufzufassen [2]) oder als beliebige Repräsentanten derer, welche vor ihm πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα ἤλυθον. Für die erstere Auffassung spricht das porträtartige Aussehen des Alten, doch andererseits macht die völlig gleiche Bildung der vier Jünglinge es sehr zweifelhaft, daß hier bestimmte Persönlichkeiten dargestellt sind.

Es ist auffallend, daß gerade zum Empfang des konsekrierten Kaisers im Himmel nur simple Bewohner desselben und nicht die Götter oder Jupiter selbst bereit sind [3]). Vielleicht erklärt sich dies daraus, daß der Diptychonarbeiter ein Vorbild benutzt hat, welches die Himmelfahrt eines Privatmanns zum Gegenstand hatte. Da auch dem Kaiser in der Himmelfahrtsszene die

---

[1]) Die griechischen Epigramme gesammelt von Rhode, Psyche S. 672ff. [II² S. 384 ff.]; von lateinischen gehören hierher Anthol. lat. pars post. ed Buecheler 569, 6: Non tamen ad Manes sed caeli ad sidera pergis, 590 2: in cineres corpus et in aethera vita soluta est. 591: Terrenum corpus, caelestis spiritus in me, | quo repetente suam sedem nunc vivimus illic, | et fruitur superis aeterna in luce Fabatus. 611 3: sed mea divina non est itura sub umbras | caelestis anima, mundus me sumpsit et astra. Mit größeren Ergänzungen: 603, 4 [iam summus fragilem vit]am deus abstulit illi | [aethereisque auris anim]am lux alma recepit. 544 B 1: ac tri[bus est] da[ta nunc requies et in aethere sedes] | cunc[ta] super cael[i. 545 3: sit tamen aetheria viv[ae post fun]era sede | fama viges.

[2]) Die Ahnen sind es, die der junge Germanicus, den der Pegasus zum Himmel trägt, dort findet, nämlich Augustus und seinen Vater, wie die wahrscheinlichste Erklärung ist. Camée de France, Babelon, Cab. des ant. Taf. I. S. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II S. 292. [Taf. XXX. — Furtwängler, Die antiken Gemmen Taf. 60.]

[3]) Marquardt, Staatsverwaltung III² S. 467 ff.

Insignien seiner Würde fehlen, und die Tracht nur verrät, daß ein Mann von senatorischem Rang dargestellt ist, so würden wir nicht wissen, daß sich das Relief auf die Consecratio eines Kaisers bezieht, wenn nicht die untere Szene wäre.

Die Erkenntnis, welche die untere Diptychonhälfte uns gewährte, erlaubt zugleich auch einen Schluß auf die ehemalige Bestimmung des Werkes. Den Divi wurde göttliche Verehrung gezollt, Tempel wurden ihnen errichtet, Priester für sie eingesetzt, und Opfer dargebracht [1]), in ihrem Kult fanden daher Diptychen dieselbe Verwendung wie in dem der übrigen Götter. Für ein Diptychon aber, das in dem Tempel eines Divus geweiht werden sollte, war kein Schmuck passender als die Darstellung der Zeremonie, durch welche der Mensch zum Gott erhoben war, die gleichsam die Geburt des neuen Gottes war.

Nicht mit derselben Sicherheit wie die Verwendung des Diptychons läßt sich die Person des Divus bestimmen. Pulszky hat richtig gefühlt, daß die Arbeit nicht vor 300 entstanden ist, daß die kurzen Proportionen der Figuren auf die Zeit des Konstantin weisen, aber damit haben wir keine Gewähr, daß der dargestellte Divus dieser späten Zeit angehört hat. Der Kult der konsekrierten Kaiser hatte jedenfalls bei den meisten dauernden Bestand [2]) und daher konnte auch einem längst Verstorbenen ein Weihgeschenk verehrt werden. Unter einer großen Zahl also ist das Original zu suchen, dessen kleines, wenig fein gearbeitetes Porträt das Diptychon zweimal bietet. Die größte Wahrscheinlichkeit hat die Annahme, daß Constantius Chlorus, der Vater des Konstantin, der Porträtierte ist.

Zwar scheint während der Regierung des Diokletian, des großen Reformators, für Kaiser und Vornehme die Chlamys und daneben das von Meyer passend als Trabeatracht bezeichnete Kostüm [3]) die offizielle Kleidung geworden zu sein, aber selbst

---

[1]) Wissowa. Religion und Kultus der Römer[2] S. 342 ff.

[2]) Marquardt, Staatsverwaltung III[2] S. 466 f.

[3]) Meyer a. a. O. S. 22—30, wo als ältestes Beispiel für die Trabeatracht die Reliefs des Constantinsbogens genannt sind. Daselbst ist neben ihr die Chlamys zu finden, für die ein älteres Beispiel das Fragment der

Konstantin kommt auf Münzen vereinzelt noch als togatus vor [1]), häufiger seine Vorgänger [2]). Die Toga auf dem Diptychon spricht umso weniger gegen die Deutung auf Constantius, als die Consecratio sicher nach älteren Vorbildern gearbeitet ist.

Als Merkmale des Kopftypus auf den Münzen des Constantius Chlorus gibt Bernoulli an „eine durchfurchte Stirn, große Augen, eine gebogene und ohne Einschnitt an die Stirn ansetzende Nase, ein vorstehendes Kinn und einen dicken Hals" [3]). Der dicke Hals, die charakteristische Form der Nase, große Augen und die zwei Stirnfalten, die auf allen Münzen [Taf. VIII, 1-3] erscheinen, sind auch von dem Elfenbeinschnitzer zum Ausdruck gebracht, ein vorspringendes Kinn hat das von ihm gelieferte Porträt nicht, aber auch auf den Münzen scheint mir dies nicht als besonderes Charakteristikum hervorzutreten. Haartracht und Bart stimmen auf dem Diptychon und Münzen, die gerade den Constantius mit vollerem Bart zeigen als seine Mitregenten. Den Münzen, wie dem Diptychon steht ferner die Büste des Museo Torlonia, welche im Circus des Maxentius gefunden ist [4]), nahe. Ein Schleier über dem Haupt kennzeichnet sie als Porträt eines Divus, und die Benennung „Constantius Chlorus" wird gesichert durch die von Bernoulli nicht berücksichtigte Glasschale [5]), auf der Padre Bruzza mit Recht in der Figur zur Linken der Mittelfigur den Vater des Konstantin erkannt hat. Das

---

Glasschale bietet, welche für die Vicennalfeier Diokletians angefertigt war (Bull. della comm. arch. di Roma 1882 Taf. XX S. 180 ff.). [vgl. Blümner, Die römischen Privataltertümer S. 214. — Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario (Roma 1898) S. 7 ff.]

[1]) z. B. Cohen, Méd. Imp. VII² S. 288 Nr. 502.

[2]) z. B. Constantius Chlorus (Cohen, VII² S. 60 Nr. 17, S. 62 Nr. 32), Maxentius (Cohen VII² S. 172 Nr. 57, 64).

[3]) Röm. Ikonogr. II, 3 S. 200. Zu den daselbst gegebenen Münzen, Taf. VII 13—16, vgl. je eine gute Abbildung bei Imhoof-Blumer, Porträtk. auf röm. M. IV 113 und Wiener numismatische Zeitschrift XXVI 1894 Taf. 1, 7. [Maurice, Numismatique constantinienne I Taf. III] Wichtig wäre, die nach links gewandten Köpfe der Münzen Cohen, Méd. imp. VII² S. 89 Nr. 309 ff. zu vergleichen. [Vgl. hier Taf. VIII, 1—3 (1. Berlin. — 2. Wien, Gnecchi Taf. 128, 2. — 3. Wien, Gnecchi Taf. 128, 4.)]

[4]) Visconti, Museo Torlonia² 611 Taf. CLIX.

[5]) Vgl. S. 301 Anm. 3.

äußerst rohe Bildwerk ist wichtig, weil es den Caesar en face darstellt. Dies Porträt hat mit der Büste die Gesamtform des Gesichts gemein, ebenso den kürzer gehaltenen Bart und die Kahlheit der Schläfen, nur ist das Zurücktreten des Haares an diesen Stellen von dem Glasschneider übertrieben worden. Auf dem Diptychon und den Münzen ist diese Kahlheit nicht bemerklich. Der Glasschneider hat dagegen die durchfurchte Stirn nicht angedeutet, während die Büste zwei Falten auf der Stirn angibt. Auf die Abweichungen des Diptychons von der Büste und der Glasschale ist kein großes Gewicht zu legen, weil der Elfenbeinarbeiter voraussichtlich Münzen als Vorlagen für sein kleines Porträtbild benutzt hat, doch auf die Aehnlichkeit mit diesen allein möchte ich die Deutung nicht bauen, wenn sie nicht durch andere Gründe gestützt würde.

Von der Consecratio des Constantius Chlorus zeugen zahlreiche Münzen [1]). Die Panegyriker, welche immer wieder das Lob des Verstorbenen singen [2]) und geflissentlich die Aehnlichkeit des Sohnes mit dem Vater hervorheben [3]), bekunden, daß Konstantin dem vergöttlichten Erzeuger große Verehrung zollte. War dies der Fall, so ist es selbstverständlich, daß der Kult des Divus Constantius eifrig gepflegt wurde; der Diptychen, die zu seinem Dienst geweiht wurden, werden daher nicht wenige gewesen sein. Wenn aber die erhaltene Tafel zu einem solchen gehörte, findet die aus den Wolken ragende Gruppe der Himmelsbewohner eine befriedigende Erklärung. Der Elfenbeinarbeiter, der nach Analogie anderer Werke die Vorfahren und verstorbenen Angehörigen des Constantius ihn im Himmel erwartend darstellen wollte, kam in Verlegenheit, da der tote Kaiser keine Ahnen besaß. Nicht einmal der Vater desselben scheint bekannt gewesen zu sein, denn sonst hätte man nicht die Vaterschaft des Claudius Gothicus erfinden können. Daß die Entdeckung dieser Abstammung erst mehrere Jahre nach

---

[1]) Cohen, Méd. imp. VII[2] S. 58 Nr. 2—6, S. 61 Nr. 26—28, S. 73 ff. Nr. 169—189, S. 81 f. Nr. 246—253.

[2]) Panegyrici lat. VI cap. XIV, VII cap. I—VIII, IX cap. XXV.

[3]) Panegyrici lat. VI cap. III 3, XIV 5; VII cap. IV 3.

dem Tode des Constantius, erst infolge des Selbstmords Maximians gemacht wurde, ist eine überzeugende Vermutung Seecks [1]). In der Zwischenzeit, den Jahren 306—310, mußte sich ein Künstler, der die Apotheose des Constantius darzustellen hatte, mit eigener Erfindung helfen. Der Diptychonverfertiger tat es, indem er eine ältere Figur in den Himmel seines Reliefs setzte, der er eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Kaiser gab, so daß sie als dessen Vater betrachtet werden konnte, und mehrere indifferente Figuren hinzufügte. Noch ein anderes Detail des Elfenbeinreliefs kann zur Bekräftigung unserer Deutung dienen. Wie oben angeführt wurde, erzählt Eumenius, daß Sol auf seinem Wagen den Constantius himmelan gefahren habe; gerade eine Münze, die sich auf die Consecratio dieses Kaisers bezieht, zeigt auf dem Scheiterhaufen die Quadriga des Sol, dieselbe kehrt auf dem Diptychon wieder. Ist das ein reiner Zufall? Müssen wir nicht vielmehr annehmen, daß offiziell die Fama von einer derartigen Himmelfahrt des Divus Constantius verbreitet war, und daß auf dem Rogus, den Konstantin zur Consecratio des Vaters errichten ließ, wirklich das Bild des Sonnengottes mit seinem Viergespann gestanden hat?

[1]) Untergang der antiken Welt I S. 106, 451. [I² S. 110, 488.]

Hans Graeven †.

DI UNA CISTA FITTILE PER ARDERE PROFUMI CON SOPRASTANTE FIGURA DEL "MORIO„ OVVERO SCHIAVO DEFORME

di G. Pansa.

L'interessante terracotta entrata a far parte della mia raccolta [1]), proviene dalla Calabria, e propriamente dalla regione tarantina. E' costituita da una base cilindrica e vuota, a forma di cista, avente il coperchio incastrato e aderente fino a tutta l'estremità inferiore, con tre buchi rotondi attorno allo spessore. Sulla piattaforma superiore è situata una specie di "labrum„ o bacino, munito pure di coverchio mobile in origine, ma che adesso è rimasto attaccato fortemente all'orlo per effetto dello strato calcareo durissimo formatosi attorno. In mezzo al fusto o sostegno del bacino trovasi un altro buco; e di fianco al primo si nota una figura oscena di uomo dalle membra anormali e grottesche.

E' ritto in piedi, con le gambe strettamente congiunte, il ventre tumido e l'opposto deretano sconcio e prominente. Ha il "veretrum„ eretto e accartocciato in su, il braccio destro sollevato e ripiegato sul petto, con la mano rappresentata da un avanzo di moncherino adunco; l'altro braccio disteso al fianco, nell'atto di sostenere una specie di "pedum„ o corta bastoncella ricurva. Le due mani, poi, sembra che tengano sollevata la veste, specie di "lacerna cucullata„ con l'intenzione quasi di far mostra delle sottostanti vergognose nudità. Il viso di questa strana figura somiglia a quello caratteristico del personaggio delle commedie, avente la barba a punta (ὁ σφηνοπώγων) [2]), la bocca aperta e sgangherata, con due buchi all'estremità, gli occhi convergenti ad angolo, la fronte incurvata dinanzi. Non si vedono le orec-

[1]) Vedi fig. 1.

[2]) Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie, pag. 18.

Fig. 1.

chie, perchè sottostanti al "cucullus,, che covre il capo sul quale sta coricata un'anfora a due manichi.

Tutto il gruppo è alto cm. 25; il diametro della cista, che funge da base, è di cm. 10, e l'altezza o spessore della medesima è di cm. 6 e mezzo; quello della figura laterale, di cm. $18\frac{1}{2}$.

Traccie di policromia in rosso e bianco si osservano in varii punti; per cui è da giudicarsi che tutto l'insieme doveva essere rivestito d'uno strato di viva coloritura. Tanto poi nell'orifizi dell'anfora quanto alla estremità della base e al centro della pancia si osservano altri tre buchi.

La presenza di questi buchi indica chiaramente che tutto il gruppo era vuoto nell'interno e comunicavà col recipiente sottostante in cui dovevano ardere degli aromi, il fumo dei quali si sprigionava da quei buchi. Questa specie di scatola o portaprofumi, che serviva a spandere grato odore negli ambienti in cui era situato, doveva far parte del "mundus muliebris,, di qualche dama o matrona.

Ma che rappresenta lo strano e grottesco personaggio che vi è sovrapposto?

A mio giudizio, esso riproduce il tipo di quegli schiavi appartenenti alla categoria dei buffoni (copreae), composta di "nani, pumili, moriones, distorti,,, etc., ed altri esseri imperfetti destinati ad eccitare il riso ed arrecare sollazzo all'alta società di quei tempi.

L'uso originario di circondarsi di questo genere di "scurrae,, dall'apparenza deforme o resa tale artificialmente, proveniva dalla

Magna Grecia. A Sibari specialmente, dov'erano in gran voga, questi esseri nani e mostruosi erano appellati σκωπαῖοι [1]). Il costume passò ai romani verso gli ultimi tempi della Repubblica e fu adottato a preferenza nei banchetti ai quali quei mostricciattoli prendevano parte, situandosi in mezzo ai convenuti e provocandone il buon umore con lazzi sconci e osceni.

La nostra figurina ha tutta l'apparenza di essere quella del "Morio,,[2]), ovvero dello schiavo dalle membra difettose e contratte, vero ludibrio di natura (pumilos atque distortos... ludibria naturae)[3]). La distinzione fra i "nani,, e i "moriones,, è indicata da Lampridio con le parole " nanos et nanas et moriones... „ [4]). Il "morio „ latino corrisponde forse al μωρός greco "folle, imbecille „ ed appartiene alla categoria dei veri mostri (prodigia) [5]).

A Roma questi esseri disgraziati erano molto ricercati dai ricchi patrizi e si acquistavano a gran prezzo; esisteva anzi un mercato speciale per essi [6]).

I tratti che distinguono il "Morio,,, secondo Marziale, oltre alla sconcezza del linguaggio, sono riassunti in questi termini: "Acuto capite, auribus longis, quae sic moventur ut solent asellorum „ [7]).

---

[1]) Athen. XII, 518.

[2]) Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités III, 2, pag. 2005.

[3]) Suet., Aug., 83. « Nam pumilos atque distortos et omnes generis eiusdem, ut ludibria naturae malique ominis abhorrebat ».

[4]) Lamprid., Alex. Sev. 34.

[5]) Quintil., Declamat., 298. « Habent hoc quoque deliciae divitum; malum quaerere omnia contra naturam. Gratus est ille debilitate, ille ipsa infelicitate distorti corporis placet, alter emitur quia coloris alieni est ». — Id. Instit. Orat. II, 5. — Cfr. Casaubon. ad Suet. Aug., 83. Boettiger, Sabina, II² p. 44.

[6]) Quintil., op. e loc. cit.: « Distortis et quocumque modo prodigiosis corporibus apud quosdam maius est pretium quam iis quae nihil ex communis habitus bonis perdiderunt ». — intorno a questa specie di schiavi deformi, ved. Marquardt. " La vie privée des Romains „ (trad. V. Henry) tom. I; pag. 178—79. Paris, Thorin edit., 1892. — Longin. Sublim., 44, 5. — Martial., VIII, 13; XII, 94.

[7]) Martial., VI, 39. D'un γελωτοποιός si ha in Luciano (Conviv. 18): « Παρῆλθεν ἄμορφός τις ἐξυρημένος τὴν κεφαλήν, ὀλίγας ἐπὶ τῇ κορυφῇ τρίχας ὀρθὰς ἔχων· οὗτος ὠρχήσατό τε κατακλῶν ἑαυτὸν καὶ διαστρέφων, ὡς γελοιότερος φανείη, etc.... (Intorno ai "Moriones„ ved. pure in Mart. III, 72, 24; VIII, 13; XIV, 210).

Più tardi, tuttavia, il titolo di " moriones „ si applicava indistintamente a tutti quegli individui che per la loro stupidità non differivano dalle bestie [1]).

Le statuette che sino ad ora si conoscono, riferentisi al gruppo di questi soggetti anormali, sono state quasi sempre confuse e promisquamente ritenute per quelle di nani o, in genere, di mimi, buffoni e personaggi grotteschi delle " fabulae Atellanae „ [2]). E' ben difficile identificare in mezzo a quel gruppo la vera figura del " morio „ , cioè del personaggio dalle membra difettose o manchevoli.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

In generale, quasi tutti quei tipi grotteschi non hanno caratteristiche comuni fra loro all'infuori della grossezza o deformità del pene, come, oltre agli esempi conosciuti [3]), può scorgersi dalle altre tre statuine che adduco [4]), pertinenti alla collezione del Dr. Ludovico Pollak, il quale gentilmente me ne ha favorite le fotografie. Le prime due (alt. cm. 3.5 la prima e centimetri 2.5 la seconda) sono di bronzo. La terza (fig. 4), riprodotta a metà della grandezza naturale, è di terracotta e rappresenta la figura sconcia d'un pigmeo, forse quella stessa del "morio„ con i suoi tratti animaleschi e le orecchie pronunziate come quelle d'un cane.

---

[1]) S. August., Ep. 26.

[2]) Ved. gli esempi diversi in Reinach, Répertoire de la statuaire grecq. et rom., IV, 350-58. — F. Winter, Typenkatalog, I 215—219, II 390—459.

[3]) Reinach. cit., Ivi, p. 358, n. 1, 2, 6, 7, 9, ecc.

[4]) Fig. 2, 3.

La figura pure di un "morio„ si è creduta ravvisare in un'altra statuetta di bronzo proveniente da Ercolano [1]); ma io giudico sia piuttosto quella d'un personaggio da commedia. Non si devono confondere fra loro tutti i tipi deformi e ritenere che si tratti indistintamente di "moriones„. Così il "Dorsennus„ o "Dossennus„ delle "Fabulae Atellanae„, raffigurato con la gobba, il "Manducus„, con la bocca stravagante, il "Lamia„, dal ventre protuberante, ed altri personaggi le cui fattezze si vedono riprodotte in parecchie statuette, non hanno che vedere coi "moriones„. Ammessa ora la difficoltà di riscontrare fra le riproduzioni più conosciute di quei personaggi la vera figura dello schiavo così detto "morio„, nei suoi caratteri particolari, è da credere che l'unico esempio che finora se ne conosca, sia rappresentato dalla interessante terracotta della quale ci siamo fin qui occupati.

Sulmona. Giovanni Pansa.

---

[1]) Antich. d'Ercolano. Bronzi, II, tav. XCII. — Cfr. Mittheil. d. Antiq. Gesellschaft in Zürich, XVI, pl. XVII, 6.

PORTRAETS BYZANTINISCHER KAISERINNEN.

Von R. Delbrueck.

(Vgl. Tafel 9 bis 18.)

Zweck des folgenden Aufsatzes ist nur, die darin veröffentlichten vier Porträts byzantinischer Kaiserinnen besser bekannt zu machen, sowie Material zu ihrer Datierung und Benennung zu vereinigen. Eine kunstgeschichtliche Verwertung wird nicht beabsichtigt. Der Aufsatz hätte nicht geschrieben werden können ohne die Gefälligkeit zahlreicher Fachgenossen, die ich um Auskunft und Hilfe anzugehen hatte, und denen ich hier vor allem herzlich danken möchte, besonders den Herren Albizzati, Babelon, Bosanquet, J. de Foville, Gnecchi, F. G. Hill, Krüger, Kubitschek, Michon, Patroni, Praschniker, Regling, S. Ricci, Marc Rosenberg, Sarre, Schröder, Sir A. Smith, Wilpert, Wulff. — Zwei Köpfe aus der hier behandelten Gruppe, den Mailänder und den Lateranischen lernte ich im Winter 1909 bei Herrn Haseloff in Photographien kennen; er beabsichtigte damals, den schon von Lauer publizierten Lateranischen Kopf nochmals zu veröffentlichen, verzichtete aber 1913 zu meinen Gunsten, als ich ihm den Wunsch mitteilte, die ganze Gruppe herauszugeben. Die vorliegenden Untersuchungen sind unabhängig geführt, die Photographien größtenteils für die Publikation hergestellt.

I. Die Denkmäler.

1. Der Mailänder Kopf.

Der weibliche Porträtkopf auf Tafel 9 und 10, Abb. 1 und 4 wurde in Mailand gefunden, beim Abbruch mittelalterlicher Mauern; er gelangte in das archäologische Museum des Castel Sforzesco [1]).

[1]) Inv. No. 476. — Romussi, Milano nei suoi monumenti 3 ed. I S. 256. Abb. 228. — Die beste photographische Aufnahme ist Brogi 13040, danach Taf. 9.

Das Material ist weißer, feinkörniger Marmor, der mir nicht lunensisch zu sein schien. Die Gesichtshöhe beträgt 0,15 m, der Abstand der äußeren Augenwinkel 0,085 m; das ist Lebensgröße. Der Hals ist gebrochen, die Nasenspitze fehlt, die übrigen Beschädigungen sieht man auf den Photographien. Die Haut ist poliert, nicht sehr stark; ebenso das Auge außer der vertieften Pupille; die Kopftracht geglättet, aber nicht poliert, auch nicht die Perlen. Farbspuren fehlen jetzt.

Die Beschreibung mag mit der auffälligen Kopftracht beginnen; dabei muß schon auf andere vollständigere Darstellungen dieser Kopftracht verwiesen werden, die unten zur Besprechung kommen. — Das volle Haar ist ganz in Stoff eingehüllt, doch läßt die Frisur sich erkennen. Vorn liegt eine Stirntour, die bis hinter die Ohren reicht und sie ganz bedeckt. Sie ist wulstig, prall und melonenartig unduliert, in schmale Teilstücke, die zwischen scharfen Furchen vorquellen und auf der Mittellinie eine flache Einsenkung haben. Zu vergleichen ist für diese Stirntour z. B. der Kopenhagener Kopf Abb. 2 [1]). Das Hinterhaar wird durch einen senkrechten Scheitel in zwei große Flechten geteilt; diese sind am Nacken emporgebogen und nebeneinander bis an die Stirntour hinaufgeführt. Die Biegungsstelle liegt etwas unterhalb des Haaransatzes, wodurch im Nacken zwei Wülste entstehen; vorn enden die Flechten wohl getrennt, als zwei Höcker mit einer Senkung dazwischen.

Die Frisur steckt in einem Ueberzug aus dünnem Stoff, vermutlich Seide, wie man unterhalb des Diadems sieht; die Teilstücke der Stirntour sind einzeln eingeschlagen.

Oberhalb des Diadems sind die Formen der Frisur nur ungefähr zu erkennen; hier liegt auf dem Haarüberzug noch eine

---

Für die Vermittlung der übrigen hier gegebenen Abbildungen und eines Abgußes sowie eine teilweise Revision meiner Beschreibung vor dem Original bin ich den Herren Albizzati und Patroni zu lebhaftem Dank verpflichtet. Eine wirklich vorzügliche Photographie des Kopfes ließ sich nicht erreichen. Der Abguß ist käuflich bei Carlo Campi, Via Brera 17 in Mailand, für ca. 40 Lire ohne Fracht und Verpackung.

[1]) Die Photographie verdanke ich Herrn Dr. Jacobsen. Vgl. *Billedtavler* 552.

steife Kappe, die hinten besonders deutlich absetzt. Sie hat zwei senkrechte Seitenflächen und eine breite mittlere Bahn, die an

Abb. 1, a. — Der Mailänder Kopf nach Gips.

ihren Enden der Rundung der Frisur folgt, sonst tief und winkelig einsinkt, der Zweiteilung der Flechte entsprechend. Alle Kanten sind stark gerundet, daher zeigt die Kappe in der Vorderansicht zwei stumpfe Höcker mit einer winkeligen Senkung. Unten ist sie gerade abgeschnitten. Sie sitzt hinten bedeutend

tiefer. Das Einzelne veranschaulichen die Abbildungen. — Haarüberzug und Kappe sind sicher verschiedene Teile der Kopftracht.

Abb. 1, b. — Der Mailänder Kopf von vorn, geneigt.

Zunächst ist bei farbiger Darstellung der Ueberzug violett, die Kappe scharlachrot; vgl. S. 336 f. Dann kommt der Ueberzug ohne Kappe vor, z. B. bei dem Kopf im Konservatorenpalast unten S. 323 f. Tafel 14 und 15, oder bei der sog. Serena auf dem Diptychon in Monza, Abb. 11 ; ebenso findet sich die Kappe ohne Ueberzug

bei einem beachtenswerten Büstengefäß aus Bronze im Konservatorenpalast, Abb. 3, wo die Stirntour freibleibt[1]). Das Diadem des Mailänder Kopfes besteht aus starkem Band: 1) einem Kreisband, das rund um die Oeffnung der Kappe geht und im Nacken gebunden ist, 2) einem Querband in der mittleren Senkung der Kappe. Die Enden des Kreisbandes sind zugespitzt und tragen Schnüre, die mit Bruch aufhören und an denen früher Perlen hingen, wie bei ähnlichen Diademen auf Münzen vgl. Tafel 18. Die Schnüre bilden einen losen Knoten, ähnlich dem Herkulesknoten. Auf den Bändern des Diadems liegen zwei Perlenschnüre; über der Mitte der Stirn ist ein Juwel eingefügt, ein querovaler, schwach konvexer Edelstein in glatter Fassung, die nach außen abgeschrägt ist; drei tropfenförmige Bommeln hängen von der Fassung auf die Stirntour herab. Perlen und Edelsteine des Diadems sind fast vollplastisch dargestellt, die Perlen mit Bohrlöchern umrandet; der verbindende Faden der Perlenschnüre ist unterarbeitet, so daß er nirgends mehr am Grund haftet.

Abb. 2. — Kopf von einer Statue in Ny Carlsberg. Billedtavler 552.

[1]) Stanza dell'udienza No. 4.; (nach einer Wandinschrift 1727 in den Konservatorenpalast gelangt und als Isis gedeutet, wohl wegen des über der Brust geschlossenen Mantels.) — Bronzene Oinochoe in Form einer Achselbüste; Höhe 0.35 m; die unteren Kanten sind gerundet, die Büste saß also vermutlich in einem Blattkelch, ähnlich wie die jetzige Ergänzung. Am unteren Ansatz des Kannenbügels eine kleine weibliche Büste mit Tuch über dem Kopf, auf der Abbildung nicht kenntlich. — Die rechte Schulter und der rechte Busen sind vorgenommen, als wäre der rechte Arm vorgestreckt. — Gewand: Tunica, darüber Mantel, vor der Brust mit runder Fibel geschlossen; glattes Halsband mit rundem Anhänger; Ohrringe, rechts erhalten. Frisur: Haar vorn und hinten gescheitelt, hinten in einer zweiteiligen Flechte auf-

a) b)

Abb. 3. — Bronzegefäss im Konservatorenpalast.

genommen, die bis an die Stirntour reicht; oberhalb der Stirntour eine Kappe, aus nicht ganz steifem Stoff, der Form der Frisur folgend, vorn mit zwei Nadeln festgesteckt, deren Köpfe man sieht. Kopftuch um den hintern Teil der Frisur geschlagen, über die Kappe weg. Kranz um die Oeffnung der Kappe aus kleinen keulenförmigen Blättern, in der Mitte ovales Stirnjuwel; hinten liegt der Kranz unter dem Kopftuch; vom Stirnjuwel geht rückwärts ein Querband aus runden und viereckigen Juwelen. — Guter Guß, stark nachziseliert; Lider unterschnitten, zum Einsetzen von Wimpern? Iris konvex in versenktem Relief; das Weiß im Auge mit Silber belegt. Alle Juwelen konvex, in glatter Fassung, die mit gepunzten Kreisen verziert ist, wohl als Perlen gemeint.

Eine Perlenschnur läuft noch auf jedem Grat der Kappe, biegt vorn über der Stirn in die mittlere Senkung ein und endet am Querband des Diadems. Vor jedem Höcker der Kappe sitzt ein halbkugeliger Edelstein oder eine Perle, wohl zu einer Nadel gehörig, mit der die Kappe im Haar festgesteckt ist. Ueber den Ohren zieht je eine Perlenschnur schräg vom unteren Rande des Diadems zur unteren Ecke der Stirntour; man sieht eine Reihe halbkugeliger Höhlungen, darin saßen wohl Kugeln, da eine entsprechende Höhlung an der rechten Seite des Diadems sicher zum Einkitten einer bei der Arbeit abgesprungenen Perle bestimmt ist. Die Perlen sind halb in die weiche Stirntour eingebettet. An den Enden der Perlenschnüre hingen vermutlich Ohrringe, wie bei ähnlichen Kopftrachten auf Diptychen, z. B. unten Abb. 13. — Etwas vor dem Wirbel, quer im Querbande des Diadems, liegt ein Loch mit Resten eines Platteisens, das einen Aufsatz getragen haben wird, vgl. Abb. 4.

Abb. 4. — Der Mailänder Kopf von oben; vorn ist oben.

An den Augen ist die Iris von einem vertieften Kontur umgeben, die Pupille ausgehöhlt, bis auf ein abwärts hängendes Kreissegment oben, das Glanzlicht; sie war vermutlich mit dunkler Masse gefüllt. Am unteren Lide läuft dem oberen Rande entlang ein schmaler Steg; der Rand des oberen Lides ist vorn abgekantet, ebenso der Grat der Augenbrauen; diese Stege werden Farbe getragen haben. Nach den gleichzeitigen Mosaiken und Fresken zu urteilen, wäre die Bemalung des Auges etwa so zu denken: die Pupille schwarz, die Iris vielleicht blau oder braun oder grau, schwarz umrandet; die Augenbrauen und

das obere Lid schwarz, das untere Lid und die Lidfalte rot, die Säcke unter den Augen vielleicht dunkel.

Ferner war sicher der Mund rot. An der Kopftracht ist der Haarüberzug violett zu denken, die Kappe scharlachrot; das Band des Diadems golden, wie bei dem Lateranischen Kopf S. 318f., oder purpurn, wie bei dem ravennatischen Mosaik S. 344; die Perlen weiß, die Edelsteine rot, blau oder grün, die Fassungen golden.

Die linke Seite des Kopfes ist etwas stärker ausgebildet als die rechte; das Gesicht erscheint breiter, der Augenknochen stärker, das Auge mehr gewölbt, das Stirnhaar voller. Ferner wirkt die Kopftracht links höher und größer, weil das Kreisband des Diadems weiter oben sitzt, die Stirntour weniger tief herab reicht, das Querband nach rechts verschoben ist. Die Modellierung im Einzelnen ist links etwas weicher und dabei eingehender; so verläuft die Augenbrauenlinie in einer geknickten Kurve, rechts in einem mehr schematischen Bogen. Die linke Gesichtshälfte sollte also den Beschauer stärker anziehen und länger beschäftigen. Die entsprechenden Asymmetrien der rechten Hälfte erhalten einen Sinn, wenn man sie als Mittel zur Steigerung der Verkürzung betrachtet; die schmäleren Gesichtsformen, die weniger volle Stirntour, das Sinken des Diadems und der Haargrenze, die Verschiebung des Querbandes nach rechts. Demnach war der Kopf wohl etwas rechtshin gedreht. Der Blick geht geradeaus in die Ferne.

Der Hals ist etwas vorgestreckt, der Kopf zurückgebogen, eine weiche Haltung, die auf Münzen öfters vorkommt, z. B. bei Helena, vgl. Tafel 18, 8.

Wenn der Kopf von einer Statue stammt, so befand diese sich wegen der leichten Drehung entweder in Bewegung nach rechts, wie z. B. Theodora auf dem ravennatischen Mosaik, oder sie gehörte zu einer Gruppe und hatte einen Nachbar rechts, wie bei den Kaiserpaaren auf byzantinischen Münzen. Einzelne, unbewegte Figuren sind in der Spätantike meist frontal gebildet, wie die Konsuln auf den Diptychen.

Der Kopf ist anatomisch schön, das Gesicht schmal und hoch, aber mit kräftiger Stirn und weiten Höhlen für die grossen Augen. Die Brauen bilde hohe Bögen, die schwungvoll in den langen scharfen Nasenrücken übergehen. Die Augen liegen flach, ein wenig schief. Die Wangen sind straff, das Kinn etwas kurz und eckig. Der Oberkiefer ist fest gebaut, daher ein hoher Abstand zwischen Nase und Mund. Der Mund ist sehr klein, mit schwach hängender Unterlippe, schmaler, leicht geschwungener Oberlippe, etwas vertieften Mundwinkeln. Der Hals ist eher dünn, drehrund, und war vermutlich lang. — Das Antlitz erscheint nicht mehr jung. Unter den Augen liegen Säcke, die Wangen hängen ein wenig, um Mund und Nasenwurzel markieren sich Falten und Muskelballen. Das Emporziehen von Braue und Lid am linken Auge wirkt etwas nervös. Man hat den Eindruck einer trotz bester Pflege alternden Schönheit.

Die führenden Linien des Antlitzes sind im Porträt verschärft, die Kanten der Brauen und der Nase, die Augenlider, die Mundspalte; die Einzelheiten sind knapp formuliert, mit Vereinfachung der Natur. Eingehende Modellierung findet sich hauptsächlich um die Augen, den Mund und die Nasenwurzel, wo der Ausdruck liegt und der Blick haftet. — Der stoffliche Charakter der Oberfläche tritt zurück, der Stil ist immateriell.

Zunächst wirkt auf den Beschauer die formelhaft reine Frauenschönheit, die imposante Kopftracht, der herablassend stolze Blick aus offenen Augen unter leise gehobenen Brauen, die gehaltene Lebendigkeit des kleinen festen Mundes. Daneben die Zeichen physischen Verblühens und psychischen Reifens, die Hautsäcke unter den Augen, das unjugendlich klare Muskelspiel um den Mund, eine feine senkrechte Falte über dem Nasenrücken, ein etwas angestrengtes Hochziehen der linken Augenbraue, — alles besonders deutlich auf Abb. 1. Das Lebensalter wird auf vierzig Jahre zu schätzen sein.

2. Der Lateranische Kopf.

Das auf den Tafeln 11—13, Abb. 5 abgebildete Porträt befindet sich im Kreuzgange des Lateran, über einer Tür am Ende

der Südseite, hoch in einer Nische. Man nennt es die hl. Helena [1]). Das Material ist feinkörniger weißer Marmor, der mir nicht lunensisch schien. Erhalten ist nur der Kopf; er sitzt auf einer nicht zugehörigen Büste des zweiten Jahrhunderts, mit der er durch ein modernes Zwischenstück verbunden ist. Der Bruch läuft unter dem Kinn, links greift er etwas höher hinauf; er ist nachträglich zugeschnitten. Es fehlt die Nasenspitze und ein Stück vom rechten Grat der Kappe, das in Gips teilweise ergänzt ist; die Oberfläche ist sehr gut erhalten, nur etwas verschmiert. Die Gesichtslänge beträgt 0,14 m von der tief herabreichenden Stirntour bis zum Kinn, der Abstand der äußeren Augenwinkel 0,10 m; das ist lebensgroß. Die Haut ist poliert. ebenso die Perlen, außer hinten; der Kopfputz erscheint weniger glatt, da er bemalt war; die Iris ist eingesetzt. Vermutlich stammt der Kopf aus dem Gebiet des Lateran.

Abb. 5. — Der lateranische Kopf auf der Büste.

Er befand sich im Inneren der Basilika bis zu ihrer Ausgestaltung durch Borromini um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Er stand über der Tür, die vom südlichen Seitenschiff in den Kreuzgang führt, mit der Inschrift: „DIVAE HELENAE MATRI DIVI CONSTANTINI AUGUSTI HVIVS ECCLESIAE FVNDATORIS capitulum et canonici P. P.“. So be-

[1]) M. Lauer in Bulletin de la société des antiquaires de France 1909 S. 278 f. mit einer Abbildung. — Ders., le palais du Latran S. 20. (Vgl. auch Cumont, Bulletin a.a.O. S. 391). Für die Vermittlung der Erlaubnis zur Anfertigung von Photographien bin ich Herrn Prälat Wilpert sehr verpflichtet die Negative — von C. Faraglia — hat das römische Institut.

richtet Rasponi in seinem Werk über den Lateran[1]). In der Ueberlieferung erscheint er m. W. zuerst im Codex vat. lat. 5407 fol. 11 (gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts) bereits

Abb. 6. — Cod. vat. lat. 5407 Bl. 11.

mit der Büste und der genannten Inschrift, vgl. Abb. 6. Der genannte Codex[2]) ist ein Sammelband christlich-archäologischer Abbildungen und geht nach de Rossis Forschungen auf den gelehrten Mönch Ciacconio zurück. Das Blatt 11 ist in

[1]) Rasponi, de basilica Lateranensi, Rom 1656 S. 61.

[2]) De Rossi, Roma, sotteranea I S. 14 ff. — Den Hinweis auf die Abbildung im Codex des Ciacconio verdanke ich Herrn Prälat J. Wilpert.

Rötel ausgeführt, sorgfältig aber nicht sehr geschickt, mit einzelnen Fehlern, z. B. das Stirnjuwel rund anstatt viereckig; die Inschrift steht in Tinte dabei. Der Kopf scheint damals noch besser erhalten gewesen zu sein, als heute, s. u. S. 322. Höher hinauf läßt seine Geschichte sich m. W. nicht verfolgen.

Die Kopftracht besteht aus denselben Teilen wie beim Mailänder Porträt: der Frisur, dem Haarüberzug, der Kappe, dem Diadem; auch im Einzelnen herrscht ziemliche Uebereinstimmung. — Zunächst die Frisur. Die Stirntour reicht bis hinter die Ohren; sie ist wulstig, prall, ungegliedert, nach hinten breiter; die Ohrläppchen bleiben frei, sie sind nicht durchbohrt. Das Nackenhaar ist in einer breiten, schwach gewölbten Masse emporgenommen, die sich weiter oben vielleicht gabelt, der Form der Kappe entsprechend. Diese Frisur steckt in einem Ueberzug aus dünnem Stoff; nur treten über der Mitte der Stirn zwei Löckchen heraus, im Nacken eine im Bogen abwärts hängende Flechte. Die dunkelviolette Farbe des Ueberzuges ist an der Stirntour gut erhalten, im Nacken nicht. Die Kappe sitzt vorn tief, so daß sie die obere Hälfte der Stirntour überdeckt, hinten hoch. Ihre Seitenflächen stehen senkrecht, hängen sogar ein wenig auswärts über; die mittlere Bahn ist oben konkav, an den Enden flach; sie stößt mit den Seitenflächen in schwach gerundeten Graten zusammen. Daher erscheinen in der Vorderansicht zwei spitze leicht divergierende Höcker mit einer stumpfwinkeligen Senkung. Unten sind die Flächen der Kappe ausgeweitet, um den Sitz auf der wulstigen Frisur zu sichern. Farbspuren an der Kappe fehlen; nach den Analogien war sie scharlachrot, vgl. S. 336 f. Das Diadem besteht aus einem Kreisband, das hinten etwas breiter wird, und zwei gekreuzten Querbändern. Das Band erscheint wenigstens bei den Querbändern deutlich erhöht und auch seine Ränder setzen an einigen Stellen plastisch ab. Seine Farbe ist gut erhalten, Gelb mit Resten von Blattgold. Etwas innerhalb der Säume laufen auf den Bändern je zwei Schnüre großer Perlen; diese sind fast vollplastisch, rings umbohrt, poliert, außer an der Rückseite des Kopfes; man sieht die Fäden der Schnüre, die unterbohrt sind. An den vier Ansatzstellen der

Querbänder sitzen auf dem Kreisband quadratische Juwelen; erhalten ist die Fassung, schmal mit außen abgeschrägtem Rande, und die Bettung für den Stein, mit Resten von weißem Kitt. Auf dem Wirbel, wo sich die Querbänder kreuzen, liegt ein gleiches Juwel, nur längs gestreckt. (Im Codex des Ciacconio, vgl. Abb. 6, erscheint das Stirnjuwel fälschlich rund mit Perlenrand, wie bei Münzporträts des fünften Jahrhunderts, z. B. Taf. 18). Auf den Graten der Kappe laufen einzelne Schnüre sehr großer Perlen. Quer über die Stirntour gehen sieben Doppelschnüre kleinerer Perlen, je eine an den Enden der Grate und den Ansätzen der Querbänder, außer hinten. Sie erscheinen etwas in die weiche Stirntour eingedrückt. Zwischen und neben den Perlen liegt auch hier wieder gelber Grund und Blattgold; doch sind die Streifen nicht plastisch erhöht, also eingewebt zu denken, nicht aufgelegt. Hinter dem oberen Rande des Kreisbandes läuft eine Reihe von Bohrlöchern; auf der mittleren Bahn der Kappe, vorn und hinten neben den Graten, ferner an den Seitenflächen, in den Mitten der Hälften, sind die Löcher größer und setzen sich in den ansteigenden Flächen der Kappe als Auskehlungen fort; kleinere Löcher sitzen über den Juwelen. Alle enthalten sie Eisenstücke, die großen in ihren oberen Auskehlungen noch Reste von weißem Kitt. Diesen Löchern entsprechen in der Zeichnung bei Ciacconio die Zacken einer Strahlenkrone, vgl. Abb. 6. — An den Augen ist die Iris aus schwarzem Stein eingesetzt; ringsum läuft eine breite Fuge mit Kitt, der Reste von schwarzer oder grauer Farbe trägt. — Planmäßige Asymmetrien der Gesichtshälften fehlen, die Haltung war also wohl frontal. Bemalt waren im Gesicht vermutlich die Augenbrauen und das obere Lid mit Schwarz, das untere Lid, der Mund und vielleicht noch die obere Lidfalte mit Rot, ferner vielleicht die Hautsäcke unter den Augen, vgl. oben S. 317.

Das Antlitz ist breit und rund, mit viel Fett, die Haut glatt. Die Brauenbogen sind stark geschwungen, die Augen groß, vorquellend, voll geöffnet; darunter liegen Hautsäcke. Die Nase ist nicht lang, fein und schmal, etwas gebogen, mit Falten an der Nasenwurzel; der Mund dünn, mit geschweiften Lippen, fest

geschlossen. Der Ausdruck wirkt überraschend stark, — natürlich, entschlossen, brutal. Das Alter wird sich um fünfzig Jahre bewegen.

3. Der Kopf im Konservatorenpalast.

Der auf Tafel 14 und 15 abgebildete Kopf wurde 1887 in Rom gefunden bei S. Maria dei Monti, unterhalb S. Pietro in vincoli; er befindet sich im Konservatorenpalast [1]).

Der Kopf besteht aus feinkörnigem Marmor, der etwas gelblich ist und durchscheint. Er ist ziemlich beschädigt; unter dem Kinn läuft Bruch, der hinten bis an die Frisur heraufreicht. In Gips ergänzt sind die Spitze des Kinns, die linke Hälfte der Lippen, die Nase, das linke Auge mit der Braue, ein Teil der Perlen und Juwelen, — alles gesichert. Die Oberfläche ist meist verwittert; wo die Haut erhalten ist, erscheint sie glatt, aber nicht hoch poliert; der Stoff der Kopftracht ist rauher. Die Iris war eingesetzt, man sieht die Höhlung und Reste von weissem Kitt. Die Gesichtshöhe beträgt von der unteren Grenze der Stirntour bis zur Spitze des Kinns rund 0,14 m, der Abstand der äußeren Augenwinkel rund 0,10 m. Bemalung ist nicht erhalten.

Die Kopftracht besteht aus Frisur, Haarüberzug, Diadem; eine Kappe fehlt. Die Frisur bildet eine geschlossene sphärische Masse ohne Einzelgliederung. Die untere Grenze liegt auf der Stirn ziemlich tief, und läßt hinten die Ohrläppchen frei; diese sind nicht durchbohrt. Auf dem Vorderkopf ist die Frisur nie-

---

[1]) Helbig[3] I S. 512 No. 902. — Bullettino comunale 1888 S. 120 ff. Taf. 6. C. L. Visconti, der den Namen Amalasunta vorschlug. — Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1898 S. 83. H. Gräven. — Den Fundort bezeichnet C. L. Visconti folgendermassen: der Kopf sei gefunden bei den lavori di sterro pel proseguimento di Via Cavour . . presso la piazza di S. Maria dei Monti, dietro il demolito casamento Rolli. — Lanciani FUR 22 hat das Zitat von C. L. Viscontis Aufsatz in der Via Serpenti, gleich nördlich von Via Cavour. Der Kopf könnte vom Esquilin stammen, etwa aus dem Titulus Eudoxiae, dem heutigen San Pietro in vincoli. — Die hier veröffentlichten Photographien sind von C. Faraglia aufgenommen, die Platten hat das Institut.

drig, das Nackenhaar scheint also nicht über den Wirbel emporgeführt zu sein. Die Frisur steckt wie gesagt in einem Ueberzug, nur in der Mitte der Stirn treten zwei Löckchen heraus. Das Diadem hat ein Kreisband und drei gekreuzte Querbänder; die Bänder sind nicht plastisch abgesetzt, sondern waren nur durch Bemalung angegeben. Das Kreisband wird nach hinten zu etwas breiter, neben seinen Rändern laufen zwei Schnüre großer Perlen; vorn, hinten und an den Seiten werden sie unterbrochen von rechteckigen Juwelen, das vordere genau quadratisch, die übrigen etwas höher als breit. Erhalten sind die Rahmen, nach außen abgeschrägt, und die vertieften Lager für die Steine. (Daß zwei Perlenschnüre o h n e Band in solcher Weise um den Kopf liefen, kommt wohl nicht vor; es handelt sich also um ein Diadem, bei dem nur eben das Band blos gemalt war.) Auch die Querbänder tragen je zwei Schnüre kleinerer Perlen; an der Kreuzungsstelle sitzt ein rechteckiges Juwel, nach vorn gestreckt. Auf dem mittleren Querband, dicht über dem Stirnjuwel, liegt ein Höcker mit lauter Bruchflächen, der Rest irgend eines Aufsatzes, der mir im Einzelnen nicht klar geworden ist. Vom Diadem aus ziehen quer über die untere Zone der Frisur Paare von Schnüren kleinerer Perlen, im Ganzen sieben, nämlich je eines von den Juwelen vorn und seitlich, je eines dazwischen, zwei im Nacken; die Perlen sind hier etwas in die weiche Stirntour eingedrückt. Alle Perlen der Kopftracht erscheinen umbohrt, mit unterhöhlten Fäden.

Asymmetrien finden sich nicht, der Kopf war also wohl frontal gerichtet; der Ausdruck zeigt eine nicht unfreundliche Würde.

4. Der Kopf im Louvre.

Der auf den Tafeln 16 und 17 abgebildete Kopf wurde in Rom gefunden, gelangte in die Pariser Sammlung Camondo und mit dieser in den Louvre [1]). Er besteht aus weißem Mar-

[1]) Les Arts 1908, Arsène Alexandre, mir nicht zugänglich. — Bulletin des antiquaires de France, 1909 S. 278 ff. Lauer. — Arndt-Bruckmann, Porträts Taf. 899 f. — Die Erlaubnis den Kopf herauszugeben verdanke ich der

mor, den Michon folgendermaßen beschreibt: marbre à grain très fin, un peu steariné, blanc très légèrement tinté. Die Haut ist poliert, die Kopftracht nicht. Die Iris war farbig eingesetzt, man sieht die Höhlung. Die Gesichtshöhe beträgt nach Michons Mitteilung vom Kinn bis zur Stirntour 0,145 m, der Abstand der äußeren Augenwinkel 0,094. Bemalung ist nicht erhalten. Unter dem Kinn läuft Bruch. Ergänzt ist die Nasenspitze, und ein Stückchen rechts unter dem Kinn.

Die Kopftracht besteht wieder aus Frisur, Haarüberzug, Kappe, Diadem. Die Frisur bildet in ihrem unteren Teil eine geschlossene sphärische Masse. Die Grenze liegt auf der Stirn ziemlich tief und läßt hinten die Ohrläppchen frei. Diese sind nicht durchbohrt. Das Haar steckt im Ueberzug, nur hängen über der Mitte der Stirn zwei Löckchen heraus und im Nacken zwei nach links und rechts auseinandergestrichene Flechten, deren Enden wieder unter den Ueberzug zurückkehren; das Nackenhaar ist in einer breiten Masse aufgenommen, die sich vermutlich unter der Kappe gabelt. Die Kappe ist niedrig; sie besteht aus zwei einwärts geneigten Seitenflächen und einer breiten Mittelbahn, die oben etwas einsinkt, an den Enden flach ist, von hinten nach vorn schmäler wird; alle Flächen der Kappe sind an der Basis ausgeweitet, um den Sitz auf der Frisur zu ermöglichen. Die Seitenflächen und die Mittelbahn stoßen mit schwach gerundeten Graten zusammen. In der Vorderansicht sind die Höcker der Kappe scharf, niedrig, unten breit, außen abschüssig, mit flacher mittlerer Senkung. Das Diadem besteht aus einem Kreisband und zwei gekreuzten Querbändern. Das Band ist stellenweise plastisch abgesetzt, z. B. in der Profilansicht rechts; etwas einwärts der Ränder laufen Doppelschnüre großer Perlen; beim Kreisband werden sie unterbrochen von rechteckigen Juwelen, vorn, hinten und an den Seiten, wo die Querbänder ansetzen; erhalten sind die Fassungen, etwas höher

---

Güte Michons, der auch so freundlich war die Photopraphien zu vermitteln und einige Fragen zu beantworten. Die Originalaufnahmen sind ausgeführt von Braun und Co., Paris, rue Louis le Grand 18; Format 24: 30, Plattennummer 92967.

als breit, schmal, außen abgeschrägt, mit vertieften Lagern für die Steine. An der Kreuzungsstelle der Querbänder sitzt ebenfalls ein solches Juwel. Vom Diadem aus ziehen quer über die untere Zone der Frisur Paare von Schnüren kleinerer Perlen, im Ganzen sieben, je eines von den Juwelen vorn und seitlich, je eines dazwischen, zwei im Nacken; die Perlen erscheinen hier etwas in die Stirntour eingedrückt. Auf den Graten der Kappe läuft je eine Schnur sehr großer Perlen. — Alle Perlen sind umbohrt, mit unterhöhlten Fäden.

Asymmetrien finden sich nicht, die richtige Haltung ist also wohl frontal. Der Hals ist stark, der Ausdruck ruhig und verschlossen.

Zwischen den drei Köpfen im Lateran, im Konservatorenpalast und im Louvre herrscht eine weitgehende Uebereinstimmung. Die Formgebung ist dieselbe, sogar in technischen Einzelheiten, wie die eingesetzte Iris, die tief umbohrten Perlen; stilistisch entsprechen sich besonders faßbar z. B. die Augen und Ohrläppchen. Die Frisur ist ganz ähnlich; die Stirngrenze läuft gleich, die Stirnlöckchen kehren in allen drei Fällen wieder, die frei heraushängende Nackenflechte an den Köpfen im Lateran und im Louvre. Das Diadem ist fast das gleiche, nur daß es am Capitolinischen Kopf drei Querbänder hat, sonst zwei. Die Maße kommen sich sehr nahe. Bloß die oberen Teile der Kopftracht zeigen Unterschiede; beim capitolinischen Kopf fehlt die Kappe; beim Lateranischen und Pariser sind ihre Höcker verschieden geformt, im ersten Falle groß, etwas überhängend, im zweiten niedrig, breit, nach oben verjüngt; übrigens beide Male scharfkantig, nicht gerundet.

Weiter lehrt der Vergleich der Abbildungen, daß in allen drei Porträts dieselbe Person dargestellt ist, nur in verschiedener Auffassung.

II. Datierung und Benennung.

1. Die weibliche Kopftracht der Spätantike.

Ueber die allgemeine *Datierung* der beschriebenen Porträts in spätantike Zeit wird kein Zweifel sein. Ein Vergleich der

Kopftracht mit verwandten Darstellungen gibt die engere Datierung, in das sechste Jahrhundert, und zeigt ferner, daß die dargestellten Damen Kaiserinnen sind. Ich führe zunächst das wichtigste Vergleichsmaterial in chronologischer Reihenfolge auf, vom dritten bis zum sechsten Jahrhundert, und ziehe dann die Schlüsse.

Bis zum Ende des dritten Jahrhunderts reicht eine zusammenhängende Reihe vollplastischer Porträts von Kaiserinnen, die nach den Münzbildern benannt und datiert sind. Die erste einigermaßen vergleichbare Kopftracht erscheint mit Julia Domna, die sog. Helmfrisur [1]), Tafel 18, 1.

Seit der Mitte des dritten Jahrhunderts wird das nach Anlage der Helmfrisur im Nacken noch überschüssige Haar in einer Flechte gesammelt, diese aufgebogen und am Hinterkopf emporgeführt, zunächst bis zum Wirbel; am Ende des Jahrhunderts reicht die Nackenflechte bis über die Stirn und ist hier mit einer Stephane festgesteckt [2]), Tafel 18, 2. Eine Stirntour gehört noch nicht zu diesen Frisuren, auch kein Scheitel am Hinterkopf und kein Diadem.

Vom Anfange des vierten Jahrhunderts bis gegen Ende des fünften kommen hauptsächlich Münzbildnisse als Vergleichsmaterial in Betracht, die meist im Profil erscheinen, die Frisur also unvollständig geben; vollplastische Porträts sind selten. Mit Galeria Valeria, der Tochter Diokletians und Gemahlin des Galerius, auf Münzen 308 bis 311, ändert sich die Frisur; zunächst tritt häufig eine Stirntour hinzu, melonenartig geteilt und scharf unduliert, bei schlichtem Kopfhaar [3]), vgl. Tafel 18, 3. Ferner kann die Flechte fehlen und das nach Anlage des Nackenwulstes überschüssige Haar in ganzer Breite aufgenommen sein, vgl. Tafel 18, 4. Wesentlich die genannten Frisuren

[1]) J. J. Bernoulli, römische Ikonografie II, 3 Münztaf. I 14. — Pauly-Wissowa RE VII 1 Sp. 2142 Steininger. — Hier Tafel 18, 1; Paste im Institut.

[2]) Steininger a. a. O. Sp. 2144. — Bernoulli a. a. O. Münztaf. IV 3, 6, 7. — Hier Tafel 18, 2; Paste im Institut.

[3]) J. Maurice, numismatique Constantinienne I Taf. VII 2. — Steininger a. a. O. — Hier Tafel 18, 3, 4; Bronzen, Athen.

der Galeria Valeria, — mit undulierter Stirntour, mit und ohne Nackenflechte, — erscheinen auch bei Helena [1]) und Fausta [2]), vgl. Tafel 18, 5 u. 7; die kleinen Unterschiede brauchen hier nicht berücksichtigt zu werden.

Außerdem führt Helena eine andere Stirntour ein: das Vorderhaar ist herabgekämmt und bildet einen Wulst um die Stirn, wie bei den Männern; die Enden der Strähne scheinen dabei manchmal umgelegt zu sein, um sie nicht schneiden zu müssen, vgl. Tafel 18, 6, 8. Mit dieser wulstigen Stirntour und ohne Nackenzopf wird das Haar eine fast ungegliederte sphärische Masse, wie Tafel 18, 8. Die Nackenflechte kann mit Perlenschnüren belegt sein, vgl. Tafel 18, 6. Seit 324 trägt Helena das Diadem; es ist ein Band, glatt, oder mit Perlen gesäumt, auch mit Edelsteinen verziert, vgl. Tafel 18, 5-8. — Die wie gesagt nicht häufigen, rundplastischen Porträts der konstantinischen Zeit zeigen, daß wenigstens bei den Frisuren mit Nackenflechte das Haar häufig am Hinterkopf gescheitelt ist, die Flechte also aus zwei Teilen besteht, die nebeneinander aufwärts ziehn und sich erst über der Stirn vereinigen. Als Beispiel für den Nackenscheitel mag ein Kopf im Kapitolinischen Museum dienen, Abb. 7, a—c [3]), mit sonst etwas verschiedener Frisur, indem die beiden Hälften der Flechte als Krone um den Kopf gehn, wie z. B. auf dem Londoner Bronzemedaillon der Helena, ebd. d. In der Regel vereinigen sich wie gesagt die Hälften der Nackenflechte in einem über der Stirn liegenden Wulst; das zeigen Darstellungen von vorn, hauptsächlich Münzen, vgl. Tafel 18, 9 [4])

---

[1]) Maurice a. a. O. I Taf. VIII. — Bernoulli a. a. O. Münztaf. VIII 1 ff. — Rivista italiana di numismatica 1906 Taf. 5 No. 16, 18, 20, 23. Dattari. — Steininger a. a. O. Ueber das Diadem Maurice I S. 89 f. — Hier Tafel 18, 5 bis 8; 5 Berlin, Bronze; 6 Paste im Institut, Bronze: 7 Bronze, Athen; 8 Goldmedaillon Paris, Cohen [2] 210.

[2]) Maurice I Taf. XI 4, XXIII 7 II Taf. XIV 11. Bernoulli a. a. O. Münztaf. IX 1.

[3]) Salone 57. Sculptures of the Museo Capitolino S. 304. — Büste fremd, Nase vorn ergänzt, Ohren durchbohrt. Das Londoner Medaillon der Helena zuletzt Maurice I Taf. VIII 2. S. 92.

[4]) Maurice I Taf. XI 4 (S. 124) Fausta auf einer Münze des Crispus.

und Katakombengemälde [1]). — Andere Spielarten der konstantinischen Haartracht können hier bei Seite bleiben.

a)

b)

c)

d)

Abb. 7. a-c. — Kopf im Capitolinischen Museum, Salone 57.
d) Bronzemedaillon der Helena, London.

Im fünften Jahrhundert ist die Staatsfrisur der Münzporträts viel gleichartiger. Die häufigste der eben beschriebenen kon-

[1]) J. Wilpert, pitture delle catacombe Taf. 208/9 und mehrfach.

stantinischen Frisuren, — wie Tafel 18, 5 — setzt sich durch, wird aber prunkvoller ausgestaltet; die anderen treten zurück; die sphärische, ungegliederte Frisur, wie Tafel 18, 8 erscheint aber später im sechsten Jahrhundert wieder. Da die Darstellungen farblos sind, lassen sich Perlen und Edelsteine schlecht unterscheiden. Man findet nunmehr fast stets (vgl. Tafel 18, 10-15, 19-24, alle Nachweise in Anm. [1]): scharf gewellte Stirntour, die die Ohren

---

[1]) Collection Ponton d'Amécourt = P. Ueber die verschiedenen Eudoxiae grundlegend von Salis, numismatic Chronicle 1867 S. 203 ff; den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Regling.

Uebersicht der Kaiserinnen des fünften Jahrhunderts.

Aelia Flaccilla, Gemahlin Theodosius I, 379—394. a) mit normalem Diadem; Cohen [2] 1. — Hier Tafel 18, 10; Paste im Institut. b) mit Diadem aus großen Edelsteinen P. 779. — Hier Tafel 18, 11; Solidus, Paris.

Galla Placidia, Prägungen 421—434, vgl. Salis a. a. O. S. 214. — P. 794 f. — Hier Tafel 18, 12; Paste im Institut.

Aelia Eudoxia, Gemahlin des Arcadius, 395—404. — P. 832. — Salis a. a. O. S. 207 ff. Taf. VIII 1 f. — Hier Tafel 18, 13; Solidus Paris.

Aelia Eudocia, Gemahlin Theodosius II., 421—450. — P. 841 ff. — Salis a. a. O. S. 204 f. Taf. VII 2, 7. — Hier Tafel 18, 14.

Licinia Eudoxia (im Westen) oder Aelia Eudoxia (im Osten), Gemahlin Valentinians III. 437—455. — 1) Im Profil mit normaler Kopftracht, von östlichen Prägestätten, über die Zuweisung vgl. Salis a. a. O. S. 205 ff. Taf. VII 10, 14. — Hier Tafel 18, 15; Solidus, Paris. — 2) Von vorn mit abnormer Frisur von italischen Prägestätten. A. Cohen [2] 1; 1) und 2) London. 3) Berlin, früher Weber, Hirsch XXIV 2828, hier Tafel 18, 16. 4) Trau, Wien. 5) London, etwas abweichend; hier Tafel 18, 17. — B. Cohen [2] 2, London, hier Tafel 18, 18. (Rückseite Collection Montagu 1002, Tafel 35. Eudoxia und Valentinian III. stehend; um den Rand VOT XXX MVLT XXXX; quer in der Mitte R M (Münzstätte Rom; im Abschnitt COMOB). — Das Pariser Goldmedaillon Abb. 10 nach einer Photografie, die ich der Güte Herrn Marc Rosenbergs verdanke; vgl. Diehl, Justinien S. 51 Abb. 20.

Honoria, Schwester Valentinians III., Augusta 433. — P. 813. — Hier Tafel 18, 19; Solidus, Berlin.

Pulcheria, Gemahlin des Marianus 414—453. — P. 847 ff. — Hier Tafel 18, 20; Solidus, Berlin.

Aelia Verina, Gemahlin Leos I 457—474. — P. 856. — Hier Taf. 18, 21.

Euphemia, Tochter des Marcianus, Gemahlin des Anthemius, 467—472. — Cohen [2] 1. — Hier Tafel 18, 22.

Ariadne, als Gemahlin des Zeno I 459—491. — P. 861. — Hier Taf. 18, 23; Semissis, Paris.

Zenonis, Gemahlin des Basiliscus 476—477. — Sabatier, numismatique byzantine I Tafel 8, 20. — Hier Tafel 18, 24; Solidus. Paris.

bedeckt, nur scheinen manchmal die Ohrläppchen frei zu bleiben; Nackengeflechte, gewiß zweiteilig, gerade über die Stirn emporgeführt; Diadem, bis gegen 470 hinten meist unter der Nackenflechte durchgehend, später darüber, s. u. Es ist in der Regel ein perlengesäumtes Band, selten eine Schnur sehr großer Juwelen, z. B. Tafel 18,11, 14; über der Stirn sitzt ein rundes oder viereckiges Juwel in Perlenfaßung, manchmal mit einem Aufsatz; hinten tragen die Enden des Diadems je zwei Schnüre, die um die Ansätze der Nackenflechte gewunden sind, mit Bommeln. Vom unteren Rande des Diadems aus, in den Querfurchen der Stirntour, laufen meistens einzelne Perlenschnüre. Auf dem Schädel, oberhalb des Diadems, unterhalb der Nackenflechte, ist das Haar durch Stoff verdeckt; man sieht glatten Grund und Perlenbesatz; hier muß eine Kappe liegen, um deren Oeffnung das Diadem geht, und über der die Nackenflechte hinzieht, wie der Kamm eines Helmes. Das übrige Haar liegt frei, man erkennt auf gut erhaltenen Münzen fast immer die Strähne der Stirntour und stets das breite Geflecht der Nackenzöpfe. — Die beiden Enden der Nackenzöpfe scheinen sich über der Stirn nicht mehr zu vereinigen, sondern getrennt zu bleiben; so wenigstens bei der tronenden Galla Placidia auf den beiden großen Goldstücken in Paris und dem Haag, Abb. 8 [1]). Einzel-

Abb. 8. — Goldmedaillon der Galla Placidia in Paris, Rückseite.

[1]) Gnecchi, medaglioni Taf. 20, 2. Auf ähnliche Kopftrachten bezieht sich wohl schon eine Kritik des Nicetas von Remesiana, um 375 (ed. Burn, Cambridge 1905, S. 54), auf die Cumont hingewiesen hat (Bulletin des antiquaires de France 1909. S. 391); er schilt über weibliche Frisuren die so gestaltet wären „ut frons tamquam vallis inter duos subsidat colles".

heiten der Kopftracht, besonders die Nackenflechte, sind anderwärts deutlicher als an den Münzen, z. B. bei der Silberbüste in Trier, Abb. 9 [1]); ferner in den Mosaiken von S. Maria Maggiore [2]), besonders an der Tochter Pharaos — Szene der Fin-

Abb. 9. — Silberbüste in Trier.

dung Mosis — und an der Begleiterin der Zipporah — Szene der Vermählung Mosis; die Enden der Nackenflechte bleiben auch bei der genannten Büste und auf den Mosaiken getrennt. Für die Einzelheiten der Haartracht in S. Maria Maggiore muß übrigens Wilperts Veröffentlichung der Mosaiken abgewartet werden; selbst am Original erkennt man fast nur, daß die bisher vorhandenen Abbildungen schlecht sind.

So tragen sich die Kaiserinnen von Aelia Flaccilla, der Gemahlin Theodosius I., bis auf Ariadne, als Gemahlin des Zeno, der 491 starb. Die einzige durchgehende Veränderung in der Staatsfrisur des fünften Jahrhunderts scheint zu sein, daß seit etwa 470 die Nackenflechte dünner wird, und wie gesagt das

[1]) F. Hettner, Führer durch das Provinzialmuseum in Trier 1903 S. 88. Die hier wiedergegebenen Photografien verdanke ich der Güte des Herrn Direktor Krüger in Trier.

[2]) Noch am besten bei J. P. Richter und A. C. Taylor, the golden age of classic christian art Taf. 13—15.

Diadem hinten nicht mehr unter ihr durchgeht, sondern darüber z. B. bei Euphemia, Aelia Verina, Ariadne vgl. Tafel 18, 21-24. Persönliche Abweichungen kenne ich nur bei Licinia Eudoxia, der Gemahlin Valentinians III, vermählt 437, Augusta 439 bis 455. Auf seltenen Solidi erscheint ihre Büste in Vorderansicht; die Darstellungen sind nicht immer ganz klar und müssen wohl möglichst nach der sonst üblichen Staatsfrisur des fünften Jahrhunderts interpretiert werden, vgl. Tafel 18, 15-18.

Abb. 10. — Goldmedaillon in Paris.

Es finden sich zwei Typen, hier bezeichnet als A 1—5 und B. A ist vertreten durch vier gleiche Solidi (vgl. Tafel 18, 16) und einen etwas abweichenden, 5 (ebd. 17); B durch einen Solidus in London (ebd. 18) und ein nicht inschriftlich benanntes, getriebenes Goldmedaillon in der Bibliothèque Nationale, Abb. 10. Bei dem ersten Typus, A (Tafel 18, 16, 17) erkennt man: Stirntour ohne Haarüberzug — bei 5 (Tafel 18, 17) im Abdruck deutliche Strähne, mehrfach umbunden mit Perlenschnüren; Diadem mit Perlensäumen und rundem Stirnjuwel; über dem Stirnjuwel ein Aufsatz, aus zwei sehr großen Perlen, dazwischen einem lateinischen Kreuz; (möglicherweise bedeuten aber auch die Perlen die vorderen Enden der Nackenflechte und sitzt das Kreuz am Wirbel). Auf dem Diadem stecken jederseits drei Strahlen, schräg auswärts geneigt. Hinter den Ohren hängt vom oberen und unteren Rande des Diadems je eine lange Perlenschnur herab, außerdem vom unteren Rande je eine Tropfenperle an einem Faden; nur 5 (Tafel 18, 17) hat anstatt dieser

Anhänger Ohrringe, große Perlen. Der Uebergang vom Diadem zu den Gehängen ist eckig, nur bei 5 (Tafel 18, 17) gleichmäßig gerundet, ohne Absatz. — Der Solidus des Typus B (Taf. 18, 18) ähnelt dem Typus A, besonders dem etwas abweichenden Stück A 5 (Tafel 18, 17); das Diadem mit den Gehängen, die Ohrringe, die in Ballen geteilte Stirntour stimmen überein; abweichend sind hingegen die Aufsätze des Diadems; in der Mitte erscheint bei B nur eine Gruppe von drei Perlen, seitlich je eine Zacke, die äußeren Schenkel senkrecht stehend, die Ränder mit Perlen besetzt, eine größere Perle auf der Spitze.

Abb. 11. — Sog. Serena vom Diptychon in Monza.

Zu dem Solidus B stellt sich wie die Abbildungen genügend zeigen (Tafel 18, 18 und Abb. 10), das getriebene Pariser Medaillon mit dem unbenannten Bildnis einer Kaiserin; nur ist die Darstellung weniger detailliert und lehrt nichts Neues für Kostümgeschichte. — Der Typus B ist datiert durch die Inschrift auf der Rückseite des Solidus: Vot. XXX mult. XXXX; sie bezieht auf sich die Tricennalia Valentinians III; da dieser nur 35 Jahre alt wurde und 30 Jahre Kaiser war, 424—455, so können seine Tricennalia nicht viel vor 450 fallen, auch wenn sie verfrüht gefeiert wurden. In diese Zeit gehört also das Pariser Medaillon und wohl auch der etwas abweichende Solidus 5 des Typus A (Tafel 18, 17), der im Stil und in Einzelheiten der Kopftracht an den Typus B erinnerte. Die übrigen Stücke vom Typus A sind älter.

Die Kopftrachten der Licinia Eudoxia sind in ihrer Zeit auffällig und greifen z. T. späteren Moden vor. Die Gehänge über den Ohren erscheinen sonst erst im sechsten Jahrhundert s. u. S. 336, die Zacken des Typus B seit Theodora auf dem ravennati-

schen Mosaik, 547, vgl. Abb. 18; später sind es manchmal auch vier Zacken, was bestätigt, daß es sich um Aufsätze des Diadems handelt, nicht etwa um die Höcker der Nackenflechte [1]). Das Kreuz auf dem Stirnjuwel kenne ich sonst erst seit Sophia, der Gemahlin Justinus II. (Tafel 18, 26) [2]). Hingegen haben Diadem und Stirntour die im fünften Jahrhundert übliche Form und fehlt noch der Haarüberzug, der im sechsten Jahrhundert Regel wird, s. u.; man erkennt bei A 5, Tafel 18, 17, deutlich die Strähne des Stirnhaares. — Weiter braucht auf die Frisuren der Licinia Eudoxia hier nicht eingegangen zu werden; sie mußten nur erwähnt werden, um kein unerledigtes Material am Wege zu lassen.

Die geschilderte Staatsfrisur des fünften Jahrhunderts blieb hinter der Tagessitte etwas zurück. Immer häufiger, z. B. auf dem Monzeser Diptychon, bei der sog. Serena, vgl. Abb. 11 [3]), und in den Mosaiken von S. Maria Maggiore (bei Maria und der Tochter Pharaos), bildet die Stirntour einen ungegliederten Wulst, wie schon früher an manchen Frisuren der Helena (Tafel 18, 8), und steckt das Haar in einem Ueberzug. Mit dem Anfange des *sechsten Jahrhunderts* erscheinen die wulstige Stirntour und der Haarüberzug dann auch in der Staatsfrisur. Die datierten Belege sind jetzt nicht mehr Münzbilder im Profil, vielmehr in erster Linie die Kaiserinnenbüsten auf Konsulardiptychen (513—540) und das Mosaik in San Vitale (547) mit Theodora, alles Darstellungen von vorn, wodurch Einzelheiten unklar bleiben [4]). Ich gebe zunächst eine etwas verallgemeinernde Beschreibung; die Kopftracht besteht aus folgenden Teilen:

1. Das Haar, in der Regel noch ähnlich frisiert wie im fünften Jahrhundert, mit Nackenflechte, manchmal aber auch ohne sie, wie schon früher bei Helena, oben S. 328, Tafel 18, 8.

---

[1]) Catalogue of byzantine coins I Taf. 11—13, hier Tafel 8, 26 = Catalogue Taf. 13, 6.

[2]) Catalogue of byzantine coins II Taf. 46.

[3]) von Sybel, christliche Antike II S. 238.

[4]) von Sybel, christliche Antike II S. 232 ff, dort Literatur. — Molinier in Etudes Monod Paris 1896 S. 61 ff.

Die Stirntour ist wulstig, ungegliedert; sie reicht an den Schläfen mehr oder weniger tief herab; in den Ohren sitzen Ohrringe.

2. Ein das Haar ganz bedeckender Ueberzug aus feinem Stoff, vermutlich Seide.

3. Bei der Frisur mit Nackenflechte eine Kappe, wie schon im fünften Jahrhundert, vgl. S. 331, die aber jetzt auch die Nackenflechte mit bedeckt und sich deren Form anschließt; in der Vorderansicht zeigt sie meist zwei Höcker, mit einer Senkung dazwischen; der Schnitt im Einzelnen wechselt.

4. Das Diadem, um den Rand der Kappe, wo diese vorhanden ist. Es finden sich mehrere Typen: a) schmales Band, mit zwei darauf liegenden Perlenschnüren, wie Abb. 13 a; b) schmales Band mit nur einer Schnur sehr grosser Perlen, wie Abb. 14 u. 15; c) breiteres Band, mit Perlenschnüren gesäumt — der Typus des fünften Jahrhunderts —, mehrmals mit quadratischem Stirnjuwel, wie Abb. 13 d, e; d) sehr breites Band, mit Perlensäumen und Edelsteinbelag, wie Abb. 18. Ueber der Mitte des Diadems erscheint ein Aufsatz, meist aus drei großen, keulenförmigen Perlen; hinter den Ohren meistens lange Gehänge, aus doppelten Perlenschnüren, je eine vom oberen und unteren Rande des Diadems, was nicht immer deutlich wird. Ein Querband am Diadem ist selten zu erkennen, z. B. Abb. 16, aber wohl meist vorhanden. Quer über die Stirntour laufen doppelte Perlenschnüre — wie schon im fünften Jahrhundert —, meist in der Mitte und an den Enden der Stirn und über den Ohren. Die Weite des Diadems wechselt, je nach Form und Größe der Kappe. Wie es von rückwärts aussieht, lassen die Darstellungen nicht erkennen.

Die Farben der Kopftracht des sechsten Jahrhunderts sind meist nicht angegeben, daher man Edelsteine und Perlen oft nicht auseinanderhalten kann. Ausführlich zeigt sie jedoch hauptsächlich das Mosaik in San Vitale, bei Theodora, Abb. 18, daneben die Miniatur der Juliana Anicia, Abb. 12, und der Kopf im Lateran, Tafel 11—13. Bei Theodora ist der Haarüberzug violett, ebenso in den beiden anderen Fällen; die Kappe — sichtbar über der Stirntour —

scharlachrot, so auch bei Juliana; das Band des Diadems violett, bei dem Lateranischen Kopf golden; die Edelsteine blau, rot und grün, die Perlen weiß, mit goldenen Fassungen. Die doppelten Perlenschnüre der Stirntour liegen auf goldenen Streifen bei dem Lateranischen Kopf und bei Juliana.

Abb. 12. — Juliana Anicia, aus dem Wiener Dioscorides; nach Premerstein Abb. 5.

Die gleichzeitigen Namen der Kopftracht und ihrer Teile sind meines Wissens noch nicht gesammelt. Bei Constantinus Porphyrogenetus heißt die Kappe mitsamt dem Diadem στέμμα; bei Nicephorus dem Patriarchen (Ed. Bonn. p. 15, 21), in der Geschichte des Heraklius, kommt für das Diadem allein der Ausdruck στέφανος vor; Heraklius bindet es sich bei der Flucht um den Arm; sonst findet sich auch spät noch διάδημα, so bei Cinnamus (Ed. Bonn. p. 33, 10), über Manuel Comnenus. Die Kappe allein nennt Anna Comnena (Ed. Bonn. I S. 147) ἐπισφαίρωμα, wenigstens bei den Kronen der Kaiser; sie sagt, daß die Kronen der Caesares kein ἐπισφαίρωμα hätten. Die Gehänge erwähnt Constantinus Porphyrogenetus als praependulia πρεπενδούλια, Anna Comnena a. a. O. als ὁρμαθοί [1]). Für den Haarüberzug habe ich kein Wort gefunden.

Ich zähle nun die wichtigsten bildlichen Belege in zeitlicher Reihenfolge auf.

Juliana Anicia, Miniatur im Wiener Dioscorides, um 512;

---

[1]) *Constantinus Porphyrogenetus* de cerimon. ed. Bonn. S. 209, 1. Der Patriarch segnet bei der Krönung den Ornat der Augusta, erst die Chlamys, καὶ πάλιν ποιεῖ εὐχὴν ἐπὶ τοῦ στέμματος καὶ τῶν πρεπενδουλίων . . . dann: ἐπιδίδωσι τὸ στέμμα τοῖς δεσπόταις, καὶ οἱ δεσπόται ἐπιτιθέασιν αὐτὸ εἰς τὴν κεφαλὴν τῆς Αὐγούστης . . . καὶ κρεμῶσιν αὐτὰ (τὰ πρεπενδούλια) οἱ δεσπόται ἐν τῷ στέμματι τῆς Αὐγούστης . . . S. 582, 15 heißen die πρεπενδούλια κατασειστά. Reiske's Kommentar S. 45 ff. —

Abb. 13. — Bildnisse, meist von Diphtychen.

a) Ariadne, 513; Liverpool. — b) Ariadne, 515; Limoges. — c) Ariadne, 517; Paris. — d) Ariadne, 517; Verona. — e) Ariadne, 517; Berlin und London. — f) Euphemia vom Kreuz des Justinus. — g) Amalasunta, 530; London. — h) Theodora, 540; Berlin. — i) Anastasius, 513; Liverpool, vgl. a. — (Maasstab 1:1; b nach Publikation, f verkleinert).

Abb. 12 [1]). — Stirntour glatt, wulstig; Haarüberzug braunviolett mit gekreuzten schwarzen Streifen. Ueber der Mitte der Stirn ein breiter goldener Querstreif, mit Resten von Weiss, wohl Perlenbesatz; (der Querstreif endet oben in einen schwarzen Strich, der aber vielleicht gedeckt war). Ueber den Schläfen steckt an der Stirntour je eine kleine weißglänzende Scheibe, nach innen gerundet. Perlenohrringe. Kein Diadem. Kappe sphärisch, oben abgeplattet, für Nackenflechte mit vorn vereinigten Enden, scharlachrot; Perlenschnüre am oberen und unteren Rande, einzelne Perlen in der Mitte. Der Goldstreif der Stirntour setzt sich auf die Kappe fort, nach oben breiter? Auf dem Wirbel ein goldener Aufsatz — nach Premerstein eine Spitze oder ein Zapfen. Von der Kappe hängt neben jedem Ohr ein ebenfalls scharlachrotes Band herab. Kopfschleier.

Ariadne, als Gemahlin des Anastasius, auf Diptychen. Vgl. die Uebersicht bei von Sybel, christliche Antike II S. 232, dort Nachweise. — Hier Abb. 13, a-e. **a**) Clementinus, 513, Kpel. — Beide Hälften, Liverpool. — Stirntour glatt, wulstig; fünf Paare von doppelten Perlenschnüren. Ohrringe. Diadem schmal, zwei Perlenschnüre, Band nicht angegeben; quadratisches Stirnjuwel? Aufsatz eine große, eiförmige Perle. Gehänge. Grosse Kappe mit winkeliger Senkung und spitzen Höckern, die seitlich etwas überhängen; doppelte Perlenschnüre quer über die Höcker. **b**) Anthemius, 515, Kpel. — Eine Hälfte, früher in Limoges [2]). — Bekannt blos durch einen Stich. Anscheinend ähnlich, nur besteht der Aufsatz über der Mitte des Diadems aus drei keulenförmigen Perlen, von denen die seitlichen überhängen, und sind die Höcker der Kappe nochmals durch eine Längsfurche halbiert. **c**) Anastasius, 517, Kpel. — Beide Hälften, Bibliothèque Nationale. — Stirntour glatt, wulstig, fünf Doppelschnüre. Ohrringe.

[1]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXIV 1903 S. 105 ff. 121 f. Taf. 21, Premerstein, grundlegend. — Byzantinische Denkmäler III S. 25, Diez. — Eine Revision der Miniatur verdanke ich der Gefälligkeit Praschnikers. — Premersteins Deutung der Kappe auf den apex patricius vermag ich nicht für gesichert zu halten.

[2]) Bulletin du comité des travaux historiques, archéologie 1894 No. 3, Héron de Villefosse. — Gazette archéologique 1884 S. 120.

Diadem ziemlich schmal, zwei Perlenschnüre, Band nicht angegeben; Aufsatz drei Perlen. Niedrige Frisur, keine Kappe, sondern nur Haarüberzug. **d**) Anastasius, 517, Kpel. — Eine Hälfte; Verona, Biblioteca Capitolare [1]). Stirntour glatt, wulstig, drei Doppelschnüre, Ohrringe. Diadem weit, breiter, mit Perlen eingefasst; quadratisches Stirnjuwel in glatter Fassung. Aufsatz aus drei keulenförmigen Perlen, die äußeren überhängend. Kappe groß, beiderseits mit Spitzen überhängend, ohne mittlere Senkung. **e**) Anastasius, 517, Kpel. — Beide Hälften; Berlin, Antiquarium und South Kensington. — Stirntour glatt, wulstig, drei Paare von Schnüren, Ohrringe. Diadem weit, breiter, mit Perlen eingefaßt. Quadratisches Stirnjuwel in glatter Fassung. Aufsatz aus drei Perlen, vgl. oben c. Keine Kappe.

Euphemia, Gemahlin Justinus' I., 518 bis 527.

Silberkreuz im Schatz von S. Peter; Abb. 13 f, nach Instituts-photographie [2]). An den Enden des Querarmes Bildnisse, links ein Kaiser, rechts eine Kaiserin. Stirntour glatt, anscheinend ungegliedert, unten durch ein Band abgesetzt. Diadem breit, mit Perlen eingefasst; Aufsatz aus drei keulenförmigen Perlen, die seitlichen überhängend; Gehänge. Kappe groß, Höcker überhängend, spitz; durch Längsfurchen halbiert, entsprechend der Kappe der Ariadne 515, s. oben, e. Kopftuch. — Inschrift der Rückseite: „ligno quo Christus humanum subdidit hostem, dat Romae Justinus opem et socia decorem". Das Stifterpaar ist mit dem Namen des Mannes bezeichnet, der kaiserliche Rang ergibt sich aus den Bildnissen, das ungefähre Datum aus der Form der Kappe, die wie gesagt 515 bei Ariadne vorkommt. Danach handelt es sich um Justinus I. und Euphemia, nicht um Justinus II. und Sophia, 565 bis 578; und zwar wird man nahe an 515 herangehen müssen, da die sonderbare Kappe sich schwerlich lange erhielt.

---

[1]) Phot. von Lotze 19688. — Venturi I S. 376 Abb. 346. — Die vorliegende Aufnahme verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn G. Corso in Verona.

[2]) Römische Quartalschrift 1893 S. 248 Taf. 17, de Waal, der der gewöhnlichen Datierung auf Justinus II. folgt.

Amalasunta, Diptychon des Orestes, 530, Rom [1]). — Beide Hälften, South Kensington; vgl. Abb. 13 g. — Stirntour glatt,

Abb. 14. — Bargello, Florenz; Alinari.

Abb. 16. — Wien.

gescheitelt, oben und unten mit einer Perlenschnur eingefaßt. Ohrringe. Kein Diadem. Gehänge. Kappe oben spitz, mit Perlen besetzt.

Theodora, Gemahlin des Justinianus [2]).

a) Diptychon des Justinus, 540, Kpel. — Beide Hälften: Berlin. — Vgl. Abb. 13 h. — Stirntour glatt, wulstig, mit drei Paaren von Perlenschnüren. Ohrringe. Diadem schmal mit zwei Perlenschnüren, Band nicht angegeben. Stirnjuwel? Aufsatz, nach oben verbreitert, wohl aus drei Perlen. Gehänge. Kappe mittelgroß, mit gerundeten Höckern, die nicht überhängen, winkeliger Senkung, wie bei dem Mailänder Kopf oben S. 310 ff., Tafel 9 und 10 und den beiden folgenden Nummern. Die beiden seitlichen Querschnüre der Stirntour setzen sich auf den vorderen Grat der Kappe fort; das ist auf der linken Tafel des Diptychons deutlich, Abb. 13, h 1. — **b)** Elfenbeintafel in Florenz, Bargello; vgl. Abb. 14. — Kaiserin stehend. Stirntour glatt, wulstig, mit fünf Doppelschnüren; die

[1]) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1898 S. 82 ff. Gräven.
[2]) Nachweise: von Sybel, christliche Antike a. a. O.

beiden Paare neben der Mitte setzen sich auf die Kappe fort. Ohrringe. Diadem eng, mit nur einer Schnur sehr großer Perlen, ähnlich z. B. bei Aelia Flaccilla Tafel 18, 11; Band nicht angegeben; rundes Stirnjuwel in Perlenfassung, darüber Aufsatz aus drei keulenförmigen Perlen, die seitlichen überhängend. Gehänge.

a) b)

Abb. 15. — Valentinianus III als Consul;

a) Ponton d'Amécourt 807. — b) Hirsch XXIV 1909 Taf. 51,2767.

Kappe mittelgroß, mit gerundeten Höckern, die nicht überhängen, winkeliger Senkung. — Auf dem Segmentum der Chlamys ein männliches Brustbild, mit rundem Gesicht, wie die Kaiser auf den Diptychen, etwa Anastasius auf dem Liverpooler, oben Abb. 13 i. Kaiserlicher Ornat: Mantel mit Juwelenbesatz, nicht blos Stickerei; Diadem mit einer Reihe Perlen, dreiteiligem Aufsatz, Anhängern neben den Ohren. In der linken Hand ein Szepter, die rechte hält die Mappa zum Wurf erhoben, der typische Gestus der Konsuln. Also ist vermutlich der Gemahl der Kaiserin während eines Konsulats dargestellt, ganz so, wie auf Münzen, etwa Valentinianus III., Abb. 15, später Tiberius [1]). — Es kommen der Zeit nach in Betracht: 1) Justinus I. 519; jedoch trug die Kaiserin damals noch eine andere Kappe, wie Abb. 13, a. 2) Justinus II. 566, aber damals war die Mode in der weiblichen Kopftracht ebenfalls anders, wie die Münzporträts der Sophia, Gemahlin Justinus' II. zu zeigen scheinen, vgl. Tafel 18, 25–27. Endlich 3. Justinianus 528, 533, 534; zu dieser Datierung paßt die Form der Kappe, welche auf dem Diptychon des Justinus wiederkehrt, 540, Abb. 13 h. Dann ist die

[1]) Ponton d'Amécourt 807 Taf. 32, a = Abb. 15, a. — Catalogue of byzantine coins I S. XX Taf. XIII 20, 14.

dargestellte Kaiserin Theodora. Ikonografischen Wert hat das Porträt nicht, höchstens wird man auf ein ziemlich langes Gesicht schließen dürfen, mit gerader Nase und hoch geschwungenen Brauen. — **c)** Elfenbeintafel in Wien; vgl. Abb. 16 [1]). — Kaiserin thronend. Stirntour glatt, wulstig, mit fünf doppelten Perlenschnüren; das mittlere Paar setzt sich im Querband des Diadems fort, die beiden nächsten auf der Kappe. Ohrringe. Diadem mit nur einer Schnur sehr großer Perlen, das Band schwach angegeben; Querband, mit zwei Perlenschnüren. Gehänge. Kappe mittelgroß mit rundlichen Höckern, die nicht überhängen; jeder Höcker ist nahe dem Querband nochmals durch eine Längsfurche geteilt; winkelige Senkung. Auf dem Segmentum der Chlamys wieder ein Brustbild, mit Höckern am Kopf, also weiblich.

Abb. 17. — Siegel Alarichs II.?; nach Abdruck im Institut.

Die Wiener Tafel ist fast ein Gegenstück der Florentiner, die Kaiserin also wieder Theodora; das Bildnis im Segmentum könnte Sophia sein, die Nichte der Kaiserin und Gemahlin Justinus II. Die Längsteilung der Höcker, die schon bei Ariadne 515 vorkommt, ferner bei Euphemia, spricht etwas für frühere Datierung.

Gräven [2]) hat die Kaiserinnen der Florentiner und Wiener Elfenbeintafel als Amalasunta gedeutet, weil er in dem Bildnis des Segmentum Athalarich zu erkennen glaubte; es schien ihm ein Knabe zu sein. Aber zunächst ist das nicht der Fall; die Kaiser auf den Konsulardiptychen haben ebenso runde Gesichter, vgl. z. B. Abb. 13, i. Ferner tragen die Gotenkönige nicht den kaiserlichen Ornat, besonders nicht das Diadem. Theoderich auf der berühmten Goldmünze erscheint im Panzer, barhaupt und Ennodius sagt von ihm, daß er kein Diadem

[1]) Von Schneider, Album der Antikensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses Taf. 50.

[2]) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1898 S. 82 ff.

trug [1]); Athalarich ist auf dem Diptychon des Orestes, s. o. S. 341 im offenen Rock dargestellt, barhaupt; ebenso Alarich II., der Schwiegersohn Theoderichs, auf einem Gemmenabdruck im Institut, Abb. 17 (Umschrift: Alaricus rex Gothorum, also nicht Alarich I., der sich noch nicht König nannte [2]); Theodahad und Totila tragen auf ihren Münzen einen runden Helm [3]). Daß gelegentlich Münzen der letzten Ostgotenkönige (und ebenso der Vandalen) einen Kaiserkopf im Diadem mit dem Königsnamen zeigen [4]), ist wahrscheinlich etwas anderes; man wollte mit der geläufigen Darstellung prägen, aber nicht mit dem Namen des Feindes. Ueberhaupt scheint von allen früheren Germanenkönigen nur Chlodwig das Diadem getragen zu haben [5]). Endlich war Athalarich nicht Konsul. — **d**) Mosaik in San Vitale in Ravenna; vgl. Abb. 18. Nach 540, wo Ravenna an Justinian kam, vermutlich kurz vor 547, wo die Kirche geweiht wurde. — Stirntour ungegliedert, in der Mitte nach abwärts gesenkt. Haarüberzug violett, mit Perlenbesatz und Goldstreifen, aber ohne Querschnüre. Ohrringe. Kappe scharlachrot, sichtbar über der Stirntour, unter dem Diadem, s. u. Diadem weit, breit; violett, eingefaßt

Abb. 18. — Mosaik in San Vitale.

[1]) Coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards in the British Museum, Frontispiz. — Gnecchi, medaglioni Taf. 20, 3. — Ennodius, panegyricus, Hartel S. 285, 19 ff., wo die äußere Erscheinung des Theodorich geschildert wird; erwähnt werden: seidene Gewänder, ein „sertum" aus Edelsteinen, endlich heißt es: „nullus intempestive positum iactet (den König, in seine Stellung) quia quod agunt in aliis dominis diademata, hoc in rege meo operata est deo fabricante natura". — Vgl. O. Roßbach, neue Jahrbücher 1913 S. 272 ff.

[2]) Pauly-Wissowa s. v.

[3]) Coins of the Vandals etc. Taf. IX bis X.

[4]) Ebd. S. 88 Taf. XI, 13 und Taf. II.

[5]) Gregor von Tours II 38.

mit Perlen, belegt mit Edelsteinen in goldener Fassung, abwechselnd oblongen Smaragden und ovalen Rubinen; kein Stirnjuwel. Ueber der Mitte der Stirn Aufsatz, ein oblonger Smaragd in Goldfassung mit Perlenrand, etwas nach oben verjüngt; darüber keulenförmiger Saphir zwischen zwei überhängenden keulenförmigen Perlen. Neben dem mittleren Aufsatz an jeder Seite noch eine Zacke, dreieckig, die äußere Kante senkrecht: es sind dreieckige Rubinen in Goldfassung, auf der Spitze je ein tropfenförmiger Saphir. Die dunkle Linie um die Zacken ist Randschatten. Gehänge. Die Kappe oberhalb des Diadems nicht zu sehen, sie wird vielleicht zwei Höcker haben, den Zacken entsprechend.

Sophia, die Gemahlin Justinus II., 565 bis 583. — Bildnisse auf Kupfermünzen, zusammen mit Justinus, in ganzer Figur oder als Brustbild, von vorn [1]). Die Ausführung der Münzen ist schlecht, trotzdem glaubt man auf deutlicheren Stücken folgende Typen der Kopftracht zu erkennen: 1. ohne Kappe, mit dreiteiligem Aufsatz über der Mitte des Diadems oder mit Zacken, wie Tafel 18, 27; 2. mit Kappe, die sehr eng ist, gerade Seiten und scharfe Ecken hat, wie Tafel 18, 25.

Die späteren Veränderungen der Kopftracht sind hier nicht zu behandeln, vgl. z. B. Irene Tafel 18, 28.

Wie die aufgezählten Denkmäler zeigen, verändert sich die Kopftracht im sechsten Jahrhundert nicht mehr wesentlich. Nur wechseln Einzelheiten und zwar anscheinend gesetzmäßig. — Bei Ariadne sitzt die Stirntour an den Ohren meist etwas höher, z. B. Abb. 13 a, d, e; nur sie und Euphemia tragen noch das breitere, mit Perlen gesäumte, aber nicht mit Edelsteinen belegte Diadem des fünften Jahrhunderts, vgl. Abb. 13 d, e, f, zweimal anscheinend mit quadratischem Stirnjuwel, vgl. Abb. 13 d, e; die Kappe fehlt zweimal, vgl. Abb. 13 c, e; wenn sie bei Ariadne und Euphemia vorkommt, ist sie groß, breit, mit spitzen Höckern, die seitlich

[1]) Catalogue of byzantine coins Taf. XI 10, hier Tafel 18, 27; XII, 1 hier Tafel 18, 25; Taf. XIII 6 hier Tafel 18, 26.

überhängen, winkeliger Senkung, vgl. Abb. 13a, b, d. Alles das ändert sich etwas bei Theodora, abgesehen vorläufig von dem ravennatischen Mosaik. Die Stirntour reicht an den Ohren stets tief herab, vgl. Abb. 14 u. 16. Das perlengesäumte Diadem scheint aus der Mode, dagegen findet sich eine schon im fünften Jahrhundert vorkommende Spielart mit nur einer Schnur sehr großer Juwelen oder Perlen, vgl. ebd.; daneben der immer vorkommende Typus mit zwei nebeneinander laufenden Perlenschnüren, Abb. 13h. Die Kappe ist mittelgroß, mit stark gerundeten Höckern, die nicht seitlich überhängen. Am ravennatischen Mosaik, Abb. 18, erscheint die Mode wieder etwas anders; das Stirnhaar hängt in der Mitte im Bogen abwärts, das Diadem ist sehr breit, mit Edelsteinbelag und hohen Aufsätzen. Endlich Sophia, wenn die Münzen deutlich sind, — Tafel 18, 25–27 — trägt eine ganz enge Kappe oder gar keine, dabei vermutlich die Stirntour wie Theodora auf dem Mosaik.

2. Datierung und Benennung der Marmorköpfe.

Das aufgeführte Vergleichsmaterial zeigt zunächst, daß die oben beschriebenen vier Köpfe aus Mailand und Rom Kaiserinnen darstellen, denn sie tragen das Diadem. Dies aber kommt anderen sterblichen Frauen nicht zu, z. B. nicht der Juliana Anicia und nicht einmal der Amalasunta, vgl. oben Abb. 12 und 13 g. Sonst tragen es noch die Jungfrau Maria und die Personifikationen der beiden Residenzstädte, Rom und Konstantinopel, was hier nicht in Betracht kommt [1]).

Ferner ergibt sich für alle vier Köpfe die nähere Datierung, in das sechste Jahrhundert. Die Frisuren sind die seit Konstantin dauernd üblichen, mit der wulstigen Stirntour, die besonders für das sechste Jahrhundert charakteristisch ist. Das Haar steckt ganz in einer Umhüllung, darüber liegt meist noch eine Kappe mit zwei Höckern, alles wie auf den Diptychen zwischen 513

[1]) z. B. die Maria Regina in S. Maria Antiqua, um 500; von Grüneisen Ste Marie Antique S. 174–178 Taf. 44–46. — J. Wilpert in l'Arte 1908 S. 8f. Abb. 3. Die Kopftracht der Maria stimmt mit der kaiserlichen aber nicht ganz genau überein. — Roma und Constantinopolis z. B. auf dem Clementinusdiptychon 513.

u. 540, Abb. 13 a–h; auch die Formen der Diademe, die Einzelheiten des Schmuckes stimmen mit den Diptychen überein, wie ein Blick auf die Abbildungen 13 ff. zur Genüge lehrt. Nur die melonenartig gegliederte Stirntour des Mailänder Kopfes läßt sich bei dem bisher angeführten Vergleichsmaterial aus dem sechsten Jahrhundert nicht nachweisen. Doch wurde sie damals im Privatleben von Frauen getragen, z. B. auf einer der kyprischen Silberschalen Pierpont Morgans, der mit der Vermählung Mariae [1]), und frisierten sich die Männer sehr ähnlich, wie z. B. Justinian auf seinem großen Goldmedaillon [2]). Aus diesem kleinen Unterschiede ist also wohl kein Einwand gegen die Datierung herzuleiten. Unter das sechste Jahrhundert herabzugehn verbietet doch wohl der Stil.

Trotz des gemeinsamen Zeitcharakters ist die Kopftracht bei den vier Marmorköpfen in Einzelheiten charakteristisch verschieden. Diese Unterschiede kehren nun wieder bei den datierten und benannten Kaiserinnenporträts der Diptychen, Abbildung 13 a—h, und damit scheinen sich die in den Marmorbildnissen dargestellten Persönlichkeiten ermitteln zu lassen. Es sind deren zwei, denn wie erinnerlich geben die drei römischen Köpfe (Tafel 11 bis 17) dieselbe Dame wieder, nur in etwas verschiedener Tracht und Auffassung. Voraussetzung des Benennungsversuches ist eine gesetzmäßige Entwickelung der Kopftracht, wie in der Kaiserzeit; aber diese darf man wohl annehmen.

Ich beginne mit dem Mailänder Kopf, Tafel 9 und 10. Die wulstige Stirntour mit gerader unterer Grenze kommt allgemein vor, bis zu dem ravennatischen Mosaik 547, Abb. 18, wo bei den weiblichen Köpfen die Haargrenze in der Mitte nach abwärts geschwungen erscheint. Das Diadem hat nichts besonderes; das runde Stirnjuwel findet sich vielleicht zufällig nur bei Theodora, Abb. 14. Charakteristisch ist die Kappe: mittelgroß, mit rundlichen Höckern, die nicht seitlich überhängen, also die Form wie bei Theodora auf dem Diptychon des Justinus 540 und den beiden vermutlich etwas früheren Elfenbein-

[1]) Diehl, l'art byzantin S. 295 Abb. 155.
[2]) Catalogue of byzantine coins I, Frontispiz.

tafeln im Bargello und in Wien, vgl. Abb. 13 h, 14, 16. Bei Ariadne und Euphemia ist der Schnitt der Kappe anders, breiter, mit spitzen überhängenden Höckern wie Abb. 13 a, b, d, e, f. Sophia trägt die Kappe anscheinend noch enger, mit senkrechten Seiten und scharfen Ecken, vgl. Tafel 18, 25.

So stellt sich der Mailänder Kopf zu den Elfenbeinporträts der Theodora und ist diesen gleichzeitig anzusetzen, in das zweite Viertel des sechsten Jahrhunderts, aber noch vor 547, wo auf dem Mosaik die untere Grenze der Stirntour etwas anders verläuft.

Ein Blick auf die Geschichte Mailands im sechsten Jahrhundert bestätigt und verengt den gefundenen Zeitansatz. Es war zunächst gotisch, auch nach dem Beginn des Krieges mit Justinian 535. 538 erbat und erhielt es kaiserliche Besatzung, wurde aber sofort von den Goten und Franken eingeschlossen und 539 gänzlich verwüstet (Procop de bello gothico, II 178, 2. 234). Dann blieb es wieder gotisch bis 553; 568 fiel es an die Langobarden. Demnach dürfte die Errichtung des Bildnisses einer Kaiserin in Mailand vor 535 wenig wahrscheinlich sein, nach dem Beginn des Krieges ausgeschlossen. Hingegen werden 538 die Bürger und Beamten sich beeilt haben, Statuen der neuen Herren zu errichten, die dann 539 gewiß zerstört, 553 erneuert wurden; nach 568 sind Kaiserbildnisse in Mailand wieder so gut wie ausgeschlossen. So ergeben sich als mögliche Daten für das Mailänder Porträt in erster Linie 538, daneben 553 bis 568, und etwa noch die Zeit vor 535. Nun führte die Kopftracht dazu, das Porträt in das zweite Viertel des sechsten Jahrhunderts anzusetzen; damit scheidet von den historisch wahrscheinlichen Datierungen die späteste aus und bleiben allein die beiden früheren, in erster Linie 538, daneben die Jahre vor 535.

Das Datum gibt nun auch den Namen der dargestellten Kaiserin, Theodora. Sie heiratete Justinian 525, bestieg mit ihm den Thron, 527, und starb 548; geboren war sie um 500, da sie schon eine Vergangenheit besaß, als Justinian sie kennen lernte. Das Lebensalter paßt also gut zu dem Mailänder Kopf, besonders bei dem an sich wahrscheinlichsten Ansatz in das

Jahr 538. — Euphemia, an die man der Zeit nach auch noch denken könnte, trägt auf dem Kreuz des Justinus eine andere Kappe, vgl. Abb. 13 f.

Auch das wenige Positive, was man von Theodoras Aussehn weiß, ist der Benennung eher günstig. Sie war sehr schön und hatte große scharf blickende Augen; Procop sagt (hist. arc. ed. Bonn III 69): ἡ δὲ Θεοδώρα εὐπρόσωπος μὲν ἦν καὶ εὔχαρις ἄλλως . . . γοργὸν δὲ καὶ συνεστραμμένον ἀεὶ βλέπουσα . . .

Daß sie hochmütig war und ihren Körper sehr pflegte, wird man gerne glauben (ebd. 92).

Die bisherige Beweisführung läßt sich nun auf einem unabhängigen Wege nachprüfen, denn das Mosaik in San Vitale enthält ja das große offizielle Porträt der Kaiserin aus dem Jahre 547, vgl. Abb. 18. Die Bildnisse der Elfenbeintafeln (Abb. 13 h, 14, 16) kommen bei ihrer Kleinheit daneben nicht in Betracht, sind auch kaum als Porträts charakterisiert. Soll die vorgeschlagene Benennung gelten, so müßte der Mailänder Kopf dem Mosaikbildnis ähnlich sein, aber jünger aussehn. Beides scheint mir der Fall zu sein. Die Aehnlichkeit ist wohl schlagend, in der Form des Gesichtes, den Augen, dem Mund, dem Ausdruck; selbst das nervöse Hochziehn der linken Braue kehrt wieder und die Schatten unter den Augen. Die Stirn sieht auf dem Mosaik nur deshalb niedriger aus, weil die Frisur tiefer herabreicht. Auch jünger und frischer wirkt der Mailänder Kopf entschieden. So scheint es dabei zu bleiben, daß er Theodora darstellt, vermutlich im Jahre 538.

Wo das Porträt gearbeitet wurde, ist unsicher. Zunächst könnte es eines der Bildnisse sein, die gewiß aus Konstantinopel in das Hauptquartier Belisars geschickt wurden, um als Hoheitszeichen in für das Reich zurückgewonnenen Städten aufgestellt zu werden. Das ist sogar wegen der guten Arbeit wahrscheinlich. Dann kann aber auch in Rom oder in Mailand eine Bildhauerwerkstätte zu diesem Zweck gearbeitet haben. Der Marmor entscheidet nicht, er ist feinkörnig und weiß und schien mir ebensogut griechisch als lunensisch sein zu können.

Die drei Köpfe im Lateran, im Konservatorenpalast und im Louvre, Tafel 11 bis 17, stellen wie gesagt dieselbe Kaiserin

dar. Die meisten gemeinsamen und besonderen Eigentümlichkeiten ihrer Kopftrachten kehren nun wieder bei Ariadne, Abbildung 13 a—e. Die an den Schläfen hoch sitzende Stirntour erscheint vielleicht Abb. 13 d, und e; das an den Rändern mit

a) b) c)

Abb. 19. — Parthische Münzporträts.

a) Artabanus III, 26/7 n. Chr. Catalogue Parthia S. 149, 25. Taf. 25,5. — b) Volagases II, 77/8 n. Chr. ebd. S. 209, 3 Taf. 32, 6. — c) Musa (Berlin) ebd. S. 139 Taf. 24, 1.

Perlen eingefaßte Diadem findet sich auf denselben Medaillons; beidemal hat es ein quadratisches Stirnjuwel; an die Kappe des Lateranischen Kopfes mit ihren spitzen etwas überhängenden Höckern erinnert entschieden am meisten das Diptychon des Clementinus 513, Abbildung 13 a; der Kopf im Konservatorenpalast hat keine Kappe, wie das Pariser Diptychon Abb. 13 c, ferner e; für die nach oben verengte Kappe des Pariser Kopfes weiß ich keine Analogie; die scharfen Höcker scheinen aber bei Theodora nicht mehr vorzukommen, weisen also wohl auf eine etwas frühere Zeit. Bei so zahlreichen Uebereinstimmungen wird vorläufig anzunehmen sein, daß die drei Köpfe Ariadne darstellen; sie hat auf den Diptychen auch ein fettes Gesicht, aber dieser Umstand würde bei dem typischen Charakter dieser Medaillonporträts allein nicht entscheiden.

Ariadne heiratete den Anastasius 491, mit etwa 50 Jahren und starb 515. Also fallen ihre Bildnisse — wenn die Benennung zutrifft — unter die Gotenherrschaft. Doch braucht das an der vorgeschlagenen Deutung nicht irre zu machen. Theoderich befand sich in einem unklaren aber leidlichen Verhältnis zu Anastasius, besonders seit 497; er schonte die Ueberliefe-

rungen und Neigungen Roms und des Senats, und in der einzigen Inschrift, die ihn mit Anastasius zusammen nennt, hat der Kaiser den Vortritt [1]). Theoderich wird also kaum eingegriffen

Abb. 20. — Von der Archivolte der Halle 7 in Hatra (Andrae Taf. 16).

haben, wenn der Senat oder ein einzelner Römer Statuen der Kaiser des Ostens in Rom errichteten, oder diese selbst sie als fromme Gaben in römischen Kirchen weihten. Allerdings stand Anastasius schlecht mit dem Papst, aber es kam erst 517 zum wirklichen Bruch; bis dahin blieb man höflich und konnte sich der Papst kaum der Errichtung von Kaiserstatuen widersetzen [2]). Nach dem Tode des Anastasius mag man sie vielleicht umgestürzt haben; das würde erklären, daß die drei Köpfe der Ariadne früh unter die Erde kamen und erhalten blieben, der Lateranische sogar mit den Farben. — Ob die Köpfe römische oder byzantinische Arbeit sind, ist nicht bestimmt zu sagen; sicherlich eher das Letztere.

Die Bedeutung der vier behandelten Porträts beruht hauptsächlich darauf, daß sie gute Skulpturen frühbyzantinischer Zeit

[1]) CIL VI 1794. Dessau I S. 183, 825.
[2]) T. Hodgkin, invaders of Italy III S. 420 ff.

sind. Ferner geben sie ausführlich die Kopftracht der Kaiserinnen wieder, über deren historische Stellung ich noch wenige Worte hinzufügen möchte. Deutlich erkennt man eine Entwickelung, etwa wie beim korinthischen Kapitell. Die kleinen, reich gegliederten Formen der Frühzeit sammeln sich zu gewichtigen schwellenden Massen, mit scharfen Grenzen. Die Dekoration wird flächig und farbig, sie kulminiert im Glanz des Goldes und der Juwelen. Rein europäisch war diese Entwickelung nicht. In Vorderasien sind Edelsteine und Perlen seit jeher mehr getragen worden, auch in der weiblichen Haartracht; so hat Musa, die Gemahlin des Phraatakes, um Christi Geburt, Edelsteinreihen um ihre asiatische Etagenfrisur, vgl. Abb. 19 c [1]). Das perlenbesetzte Diadem kenne ich zuerst in Hatra, bei einer der weiblichen Büsten an den Archivolten, Abb. 20; Hatra wurde von Schapur I. zerstört, der 271 n. Chr. starb [2]). Dann erinnert auch die Verteilung des Haares an vorderasiatische Frisuren, die älter sind als die römischen; die Parther tragen es im Nacken abstehend, Abb. 19 a [3]), wie schon bei der Helmfrisur, die Julia Domna, die Syrerin aufbrachte s. o. S. 327, und einige der Frisuren an den ebengenannten Büsten in Hatra erinnern schon sehr an konstantinische. Auch die sphärische Kappe, die im Mittelmeergebiet erst im fünften Jahrhundert aufkommt, findet sich außer bei den Parthern, vgl. z. B. Abb. 19 b [4]), schon in Hatra, bereits mit dem Diadem. Das Haar in ein Tuch eingeschlagen, ist u. a. persische und indische Sitte, vgl. Abb. 21.

Abb. 21. — Indischer Kopf.

Rom, Sommer 1913. R. Delbrueck.

[1]) Catalogue of greek coins, Parthia S. 139 Taf. 24, 1–3. — Taf. 24, 1 = Abb. 19 c.

[2]) Andrae, Hatra S. 155 ff. Taf. 15 ff.

[3]) Cat. Parthia passim; Abb. 19 a = Taf. 25, 5, Artabanus III, 26/27 n. Chr.

[4]) Cat. Parthia, seit Mithradates II 123–88 v. Chr. Taf. 32, 6 = Abb. 19 b = Volagases II, 77/78 n. Chr.

REGISTER.

acerra 188. 252.
Adler 285 f. 290.
ägyptische Reliefs 175. 178.
Agathodaimon 65 f.
Agrardekret 119 ff.
Alarich 344.
Amalasunta 341. 343. 346.
Amazonen 37 ff. 46 ff. 53.
Amphoren 109 f.
anabolium 214.
Anastasius 350 f.
Antinous 13 f. 21. 62.
Aphrodite 36 ff. 46. 71 ff. 80 ff. 89 ff. 238 ff.
Apollo 3. 8 f. 19. 40 ff. 43. 45 ff. 83 ff. 89 f. 219. 221. 235 f. 240.
Ares 14 f. 21. 33. 38.
Ariadne 59 f. 226.
Ariadne (Kaiserin) 330. 332 f. 339 f. 350 f.
Artemis 44. 46 ff. 52 ff. 259. 291 f.
Arvalbrüderschaft 215.
Arzneikästchen 212. 224 f. 272.
Asklepios 69. 76. 82 f. 85. 212 ff. 222. 225. 227 ff. 272.
assyrische Reliefs 166. 173. 175. 178. 181.
Athalarich 343 f.
Athena 90. 207. 284. 291.
Athletenstatuen 2 ff. 32 f. 53. 88.
Attis 65. 255. 262.
Attribute an Statuenstützen 1 ff.
— Adler 68 ff.
— Buchrolle 76. ff.
— Delphin 70 ff.
— Eber 54 f.
— Eidechse 86.
— Eros 36 f. 73 ff. 80 ff.
— Eule 90.
— Füllhorn 79 f.
— Gans 86 ff.
— Greif 89.
— Hahn 90.
— Halteren (?) 25 ff.
— Herme 88 f.
— Hirsch 54.
— Hund 47 ff.
— Keule 56.
— Köcher 39 ff. 56.
— Krotalen 64 ff.
— Leier 18. 89 f.
— Löwenfell 55 f.
— Myrmekes (?) 25 ff.
— Nebris 63 ff.
— Omphalos 82 f.
— palästritische Gerät 25 ff.
— Palmbau 2 ff.
— Panther 57 ff. 66.
— Pferdeprotome 88.
— Schildkröte 89.
— Schlange 83.
— Seetier 74. 81.
— Syrinx 64 ff.
— Waffen 33 ff.
— Weinstock 60 ff.
— Widder 67.
— verschiedene Gegenstände 89 f.
Augenbildung 316 f. 322 f. 325 f.
Balawat, Bronzetore 160. 181.
Bovillae 126 f.
Bronzefunde vom Ponte Sisto 113 ff.
Bukephalos 137 f.
Bukranion 232 ff.
calcei senatorii 279 f.
Camilla 252 f. 268.
Campanareliefs 110 f. 245. 265 f. 270.
chinesische Räuchergefässe 189.
chinesische Reliefs 146. 169. 178.
Chrysippos 229.
Circus 107. 126 f. 246. 249 f.
cista mystica 226.

Coelus 298.
Consecratio 282 ff.
Constantius 206. 299 ff.
Demeter 257 ff.
Dexileosmotiv 162.
Diadem 314. 321. 324 ff. 336 f.
Diadumenos 3. 6 f.
Diocletian 205 f.
Dionysos 16. 24. 57 ff. 68. 85. 226. 253 ff. 266.
Dioskuren 18. 35. 39. 51. 53. 88.
Diptychen 198 ff. 339 ff.
— Anastasius Berlin 340.
— — Liverpool 342.
— — London 340.
— — Paris 339 f. 350.
— — Verona 340.
— Anthemius Limoges 339.
— Asklepios und Hygieia Liverpool 212. 220 ff. 244 f. 267.
— Clementinus Liverpool 216. 339. 350.
— Consecratio London 271 ff.
— Constantinus Paris 277.
— Consul Halberstadt 247.
— Felix Paris 246.
— Engel London 203.
— Gallienus Rom 203. 245.
— Gladiatoren Liverpool 246.
— Gladiatoren Petersburg 272.
— Justinus Berlin 341 f.
— Lampadiorum Brescia 246 ff. 267.
— Nicomachorum Paris 202. 212. 221 f. 243 ff.
— Orestes London 246. 341.
— Probianus Berlin 244 f. 249.
— Probus Aosta 209. 222.
— Serena (?) Monza 313. 335.
— Symmachorum London 202. 212. 215. 221 f. 243 ff.
— Theodora Florenz 341.
— Theodora Wien 343.
— Fragment London 272.
Diskobol 3 ff. 32.
Drusilla 269.
Eichbaum 253 f.
Elefanten 276 ff.
Elefantenquadriga 273. 275. 277 ff.
eleusinisches Relief 258.
Emes 122 f.
enchiridium 213 f.
Enchriomenos 3. 25. 28. 32.
Eros 18 f. 36 f. 42 ff. 47. 56. 64. 72 ff. 80 ff. 208. 210. 238 ff. 257.
Fackel 256 ff.
Frisur 311 f. 321. 323 ff. 327 ff.
Gemmen 239. 267. 275. 344.
Genius 19. 36. 39. 84 f. 89. 284. 290.
Gigantomachie 291 ff.
Glasschalen 205. 302 f.
Goldgläser 206 f.
Hatra 352.
Hekate 264 f.
Helios (bezw. Sol) 19. 88. 285. 291 ff. 296 ff. 304.
Hera 237.
Herakles 16. 24. 44 f. 54 ff. 74. 207 f. 232 ff. 284. 286. 291.
Hermes 3 ff. 10 f. 18 f. 21. 25. 33 f. 67. 84 f. 89 f.
Himmelsbogen 291 f.
horti Sallustiani 106 ff.
Hygieia 76. 212. 221. 224 f. 237 ff. 272.
Hypnos 45. 86. 286 ff.
Jägerstatuen 50 ff.
indischer Kopf 352.
Inschriften
— CIL III (Alburnum) 199 f.
— CIL IV, Suppl. I (Pompeji) 199.
— CIL X 6 (Rhegium) 213.
— CIL XII 354 (Riez) 213.
— CIL XIV 304 (Ostia) 192 f.
— CIL XIV 497 — 193.
— CIL XIV 523 — 193.
— aus Arčar 195 ff.
— aus Rom, jüd. Katakombe 122 ff.
— aus Rom, Ponte Sisto 119 ff.
— Ziegelstempel 102 f.
Isisfeier 215.
Juliana Anicia 336 ff. 346.
Justinus 340.
Kaiserinnen d. V. Jahrh. 330.
Kaiserinnen d. VI. Jahrh. 339 ff.

Kaiserkult 301.
Katakomben 122 ff.
Kopftracht, weibliche 311 ff. 321 ff. 326 ff.
— IV. Jahrh. 327 ff.
— V. Jahrh. 329 ff.
— VI. Jahrh. 335 ff.
— antike Ausdrücke 337.
koptische Bronzen 187 f.
Kränze 262.
Kreuzigungsbilder 296. 298.
Kybele 255. 262 f. 266.
Kymbala 254 f.
Lampadius 248 f.
Lampen 104.
Lekythen, weißgrundige 286 ff.
Licinia Eudoxia 330. 333 ff.
Lollianus 248 f.
Luna s. Selene
Maecius 123.
Mailand im VI. Jahrh. 348.
Manichäismus 191.
Melpomene 233 f.
Memnon 287.
Meßfeier 216 ff.
Miniaturen 211. 249. 252. 257. 292. 297 ff. 336 ff.
Mörteltechnik 127.
Monogramme 273 f.
Monteverde 122 ff.
morio 307 ff.
Mosaiken 223. 225. 262. 294.
— Ravenna, S. Vitale 317. 334 ff. 344 ff.
— Rom, S. Maria 332. 335.
— Fußboden 98.
Münzen mit Apotheose 290.
— mit Asklepios 228. 234. 242.
— mit Consecratio 281 ff.
— des Constantius Chlorus 302.
— mit Elefanten 276 ff. 280 ff.
— mit Fackelträgerin 257 ff.
— der Faustina 97. 269.
— zur weiblichen Haartracht 317. 327 ff.
— mit Hygieia 237.
— mit Monetae 295.
Münzen parthische 352.
— mit Pferden 136 f. 146. 150. 176.
— mit Scheiterhaufen 283 f.
— aus Soloi 229.
— mit Telesphoros 231.
— des Trajan 97.
Museen (s. auch Diptychen)
— Athen, Basis des Bryaxis 168.
— — Echelosrelief 173.
— — Pferdetorso von Antikythera 177. 182.
— — Taurobolienaltar 281 ff.
— — Akropolis, Pferde aus dem Perserschutt 175.
— Berlin, koptische Bronzen 187 f.
— Boston, Vase 125.
— Cassel, Hygieia aus Ostia 237.
— Coll. Feversham, Diskobol 4 f.
— Florenz, Mus. arch. Pferdekopf 174 f. 177.
— — Pitti, Asklepios 227 ff.
— — Uffizien, Knabe 44.
— — Uffizien, Omphalosapollo 8 f.
— Genf, Silberschale 204.
— Kairo, koptische Bronzen 187 f.
— Karlsruhe, Rauchfaß 183 ff.
— Konstantinopel, Alexandersarkophag 173. 178. 180.
— London, Apollo Choiseul-Gouffier 40 f.
— — Athlet Westmacott 5 f.
— — Grabrelief von Xanthos 177. 179 f.
— — Mausoleum von Halikarnassos 147 f. 155. 173.
— Madrid, Vase 125.
— Mailand, byzantischer Kopf 310 ff. 341. 347 ff.
— Neapel, Skulptur, Alexander Severus 12.
— — — Statue 17.
— — — Nonius Balbus 155. 174.
— — — Relief mit Mysterienszene 259 ff.
— — Bronze, Pferdestatue 155. 174. 177.

Museen, Neapel, Bronze, Pferdestatuette 174 f. 178.
— — Bronze, Pferdekopf 174. 177.
— — Gemälde, Heilgötter 230.
— — Mosaik, Alexanderschlacht 142. 173 178. 180.
— Oxford, Flora 239.
— Paris, Ares Borghese 14 f. 21.
— — Kentaur und Eros 18.
— — byzantinischer Kopf 324 ff. 349 ff.
— — Elfenbeintafel 211 f.
— — Goldmedaillon 331. 333 f.
— Petersburg, Silbervase von Nikopol 143. 176.
— Rom, Borghese, Amazone 163.
— — Capitol, weibl. Kopf 328 f.
— — — Statue 6.
— — Konservatorenpalast, byzantinischer Kopf (sog. Amalasunta) 323 f. 349 ff.
— — — bronzenes Kopfgefäß (sog. Isis) 314 f.
— — — bronzenes Pferd 147. 174 f. 177.
— — — Relief vom Marc Aurelbogen 157. 176.
— — — Statue aus Velletri 7.
— — Lateran, Amalthearelief 270.
— — — Drusilla 268 f.
— — — Gladiatorenmosaik 30f.
— — — Kreuzgang, byzantinischer Kopf 318 ff. 336 f. 349 ff.
— — Massimi, Asklepios 228. 231 f.
— — Massimi, Diskobol 4.
— — Pollak, grotteske Figürchen 308.
— — Thermenmuseum, Apollo, Omphalostyp 41.
— — — Artemistorso 44.
— — — einschenkender Satyr 22 f.
— — — Bronzestatue von Ponte Sisto 113 f.
— — — Aschengefäß 260 ff.
Museen, Rom, Thermenmuseum, Stuckreliefs aus der Farnesina 223 f. 256. 266.
— Rom, Vatican, Augustusstatue 75. 298.
— — Vatican, Eros (Kandelabergallerie) 42 f.
— — — Eros (Chiaramonti) 45f.
— — — Septimius Severus 9.
— — — weibl. Statue von Tor Marancia 268 f.
— — — Bibliothek, Zeichnung 320 ff.
— Spalato, Dionysos 57 f.
— Tarent, Pferdekopf 176.
— Trier, Silberbüstchen 332.
— Triest, Elfenbeinrelief 210 f.
— Wien, Triptolemosschale 204. 253. 298.
Musen 211 f. 230.
Mysterienszene 256. 259 ff.
Nicomachus Flavianus 250 ff. 266.
Nike 284.
Nimbus 298 f.
Obelisk 96. 106 ff. 160. 249 f.
Olympia 138. 140. 177.
Ostia 192.
Pales 196 f.
Palmettenlotosornament 244 f.
Parthenon 139 f. 155. 167. 173 ff.
Penelope 229.
pergamenischer Altar 148.
Perlenschnur 314 ff. 324 ff.
Perlschnurornament 272.
Persephone 258 ff.
Persepolis, Reliefs 140. 161.
Pferd, im Altertum, Rassen, China 146.
— im Altertum, Rassen, Griechenland 136 ff. 170.
— — Rassen, Persien 140 ff.
— — — Rom 149 ff.
— — — Thrakien 137. 144.
— — Zucht 136 ff. 142 ff.
— in der Renaissance 150. 164 ff. 175.
— Gangarten 157 ff.

Pinie 254 f.
Planetengötter 273.
Pompa circensis 273. 278.
Pompa funebris 282.
Pompeji, Bild in Casa di M. Lucrezio 264 f.
Porträtstatuen 12 ff. 19. 35 ff. 44. 55. 69 f. 73. 77 ff. 87. 89 f. 113 ff.
Psyche 44. 239.
pugillares 198. 200 f. 214 f.
Pyxis 213 ff.
Räuchergerät 183 ff. 305 ff.
Reliefs, „hellenistische" 223. 267.
Rom. Ausgrabungen 92 ff. 113.
— Statue des Marc Aurel 150. 164. 175 f.
— Konstantinsbogen 163. 267.
— Titusbogen 157. 176. 275. 290.
— Trajanssäule 298.
Romulus 273 f. 284.
Sarkophagreliefs 226. 232 ff. 253 ff. 289 f. 292 f. 298.
sassanidische Silberschalen 141 f.
Satyrn 15. 21 f. 59 ff. 68. 226. 268.
Schauspielerfigürchen 309.
Scheiterhaufen 281 ff.
Schlange 225 f. 237 f.
Selene (bezw. Luna) 285. 291. 293. 296. 298.
Silberschalen 203 ff. 247.
Sirene 102.
Situla Este 29.
Sol s. Helios
Sphenopogon 305.
Spiegel Ficoroni 29 f.
Sporteln 203 ff. 219. 250 f.
Sternbilder 294 ff.
Stieropfer 234.
Strahlenkranz 281. 292. 298 f.
Symmachus 201. 250 ff. 266.
Synkretismus 241.
Telesphoros 220. 227 f. 230 f. 236 f. 241.
Terrekotta aus Calabrien 305 ff.
Terrakotta aus Myrina 239.
Terrasigillata 105.
Thanatos 43. 286 ff.
Theodora 334. 336. 341 ff. 347 ff.
Tintenfaß 215. 249.
Toilettenkästchen 206.
Trabeatracht 301 f.
Triumphbögen 283.
Vasen, Meister des Villa Giulia Kraters 125.
Vasen, mit Pferden 138. 153 f. 160. 167. 170 ff. 176 ff.
Vasen, verschiedene 210. 223. 236. 258 f. 286 ff. 291 ff. 296 ff.
Venedig, Rosse von S. Marco 129 ff.
— — Aufsatz 169 ff.
— — Auge 174 ff.
— — Beinstellung 167 ff.
— — Beschreibung 129 ff. 155 ff.
— — Gangart 159 f.
— — Geschirr 181 f.
— — Mähne 175 ff.
— — Ohren 171 ff.
— — Rasse 134.
— — Schopf 177 ff.
— — Schweif 180 f.
Vicus Paganicus 120.
Vitellius 192.
Wandeinteilung 112.
Wandgemälde 223 f. 230. 237. 261. 264 f. 278. 292. 297 ff.
Wandmalerei 99 ff. 107 f. 112.
Windgötter 273. 286 f.
Wolkendarstellung 296.
Zeus 14. 68 ff. 79. 83. 210. 284. 291.
Zodiacus 291. 293 ff.

TAFELN.

I. Münzen (1—16) und Gemmen (17—20) mit Darstellungen von Pferden. 1. Alexander I. v. Makedonien. — 2. Archelaos I. v. Makedonien. — 3. Amyntas III. v. Makedonien. — 4. Philipp II. v. Makedonien. — 5. Larissa. — 6. Maroneia. — 7—8. Eukratides v. Baktrien. — 9—10. Syrakus. — 11—12. Tarent. — 13—14. Nero. — 15—16. Marc Aurel. — 17—20. Cades 48, Nr. 38. 27. 35. 29.

II. Spätantikes Rauchfaß in Karlsruhe.

III. Diptychontafel mit Asklepios in Liverpool.

IV. Diptychontafel mit Hygieia in Liverpool.

V. Diptychontafel Symmachorum in London.

VI. Diptychontafel Nicomachorum in Paris.

VII. Diptychontafel mit Consecratio in London.

VIII. 1— 3. Münzen des Constantius Chlorus; vgl. S. 302.
4— 9. Münzen mit Elefantenwagen; vgl. S. 280.
10—15. Münzen mit Rogus; vgl. S. 283.

IX. Byzantinischer Kopf in Mailand, von vorn.

X. Derselbe von hinten und l. Profil.

XI. Byzantinischer Kopf im Lateran, von vorn.

XII. Derselbe, beide Profile.

XIII. Derselbe von hinten und oben.

XIV. Byzantinischer Kopf im Konservatorenpalast, von vorn.

XV. Derselbe, r. Profil und von hinten.

XVI. Byzantinischer Kopf im Louvre, von vorn.

XVII. Derselbe, l. Profil und von hinten.

XVIII. Münzen zur Entwicklung der spätantiken weiblichen Haartracht. 1. Julia Domna. — 2. Severina. — 3—4. Galeria Valeria. — 5—8. Helena. — 9. Fausta. — 10—11. Aelia Flaccilla. — 12. Galla Placidia. — 13. Aelia Eudoxia. — 14. Aelia Eudocia. — 15—18. Licinia Eudoxia. — 19. Honoria. — 20. Pulcheria. — 21. Aelia Verina. — 22. Euphemia. — 23. Ariadne. — 24. Zenonis. — 25—27. Sophia. — 28. Irene. (Vgl. S. 327 f. 330. 345).

PFERDE AUF MUENZEN UND GEMMEN, 17—20 Gemmen nach Cades, 3:2.

RAEUCHERGEFAESS IN KARLSRUHE.

Liverpool. Asklepios.

Liverpool. Hygieia.

Paris, Cluny.

London, Victoria and Albert Museum.

London, British Museum, Consecratio.

1
3
4
6
7
9
10
12
13
15

Mailand, Museo archeologico.

b.

a.

Mailand.

San Giovanni in Laterano, Kreuzgang.

San Giovanni in Laterano, Kreuzgang.

b (von oben).

a.

San Giovanni in Laterano, Kreuzgang.

Rom, Conservatorenpalast.

Rom, Conservatorenpalast.

Louvre.

b.

a. Louvre.

1
4
5
8
9
12
13
16
17
20
21
24
25
28

Date Due

PRINTED IN U. S. A.

Archaeologisches inst. des Deutschen reichs...
Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Inst.
PC5005 .A65 M5 2d. set Bd.28

DATE	ISSUED TO

JHU MSEL
DATE DUE
07 12 05
DATE DUE
06 30 05